Motiv und Wort

Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie

I. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink von Hans Sperber

II. Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns von Leo Spitzer. (Mit einem bisher unveröffentlichten Briefe des Dichters)

Leipzig
O. R. Reisland
1918

Altenburg
Piererscho Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Dem gemeinsamen Lehrer

Wilhelm Meyer-Lübke,

dem jedes Forschungsgebiet gleich wertvoll,
jede Forschungsmethode gleich vertraut ist.

Motiv und Wort bei Gustav Meyrink.

Von

Hans Sperber.

I. Einleitung.

Die unaufhaltsam fortschreitende Spezialisierungstendenz, welche schon lange jede Wissenschaft in eine Reihe mehr oder weniger scharf voneinander abgegrenzter Sonderdisziplinen aufzulösen droht, hat auch die einst so engen Beziehungen zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft bedenklich gelockert. Wohl gibt es noch eine Anzahl von Forschern, die die linguistischen Methoden mit gleicher Meisterschaft handhaben, wie die der Literaturgeschichte, aber selbst bei diesen seltenen Ausnahmen werden in der Regel die einzelnen Probleme entweder nur literarhistorisch oder nur sprachlich behandelt, die beiden Wissenschaften gehen nebeneinander her, ohne sich in die Hände zu arbeiten. Verschwindend gering ist die Anzahl der Arbeiten, in denen entweder das literarische Charakterbild eines Schriftstellers durch eine Darstellung seiner sprachlichen Eigentümlichkeiten vertieft oder eine sprachliche Untersuchung durch Hinweise auf die literaturgeschichtliche Stellung der behandelten Autoren ergänzt und fruchtbar gemacht wird. So wenig war man bisher darauf bedacht, Beziehungen zwischen dem Sprachgebrauch von Dichtern und Schriftstellern einerseits und auf der anderen Seite ihrer Erzählertechnik, ihrer Motivwahl, kurz, ihrer ganzen literarischen Eigenart zu suchen, daß es an feststehenden Methoden für derartige Doppeluntersuchungen noch ganz fehlt. Und doch liegt es auf der Hand, daß bei jedem Schriftsteller, vor allem aber bei jeder ausgeprägten dichterischen Individualität, Beziehungen der angedeuteten Art vorhanden sein müssen. Ist es doch dieselbe Psyche, die sowohl die literarische Produktion des Dichters wie deren sprachliches Gewand von innen heraus bestimmt — sind es doch die gleichen äußeren Faktoren, die sowohl die literarische wie die sprachliche Gestaltung einer Dichtung beeinflussen.

Die Tätigkeit des Dichters unterscheidet sich von der des Produzenten von Schundliteratur dadurch, daß er seine Werke aus innerem Drange heraus schafft. Indem er seine Gefühle, die Gestalten, die seine Phantasie erzeugt, die Situationen, in denen er diese Gestalten erblickt, zum Gegenstand von Dichtungen macht, erlebt er einen psychischen Befreiungsprozeß; das ist eine Tatsache, die durch das übereinstimmende Zeugnis

von Dichtern verschiedener Zeiten und verschiedensten Ranges einwandfrei sichergestellt ist. Eine ebenso wohlbekannte, wenn auch bisher noch nicht hinreichend gewürdigte Tatsache ist es aber auch, daß die Sprache, nicht nur die des Dichters, sondern auch die des Alltagsmenschen, ganz ähnlichen Befreiungsprozessen dienen kann. Die Affekte und die affektbetonten Vorstellungen, welche die Psyche eines Menschen beherbergt, beeinflussen seine Sprache, indem sie, oft allen äußeren Rücksichten und aller Logik zum Trotz, auf seinen Tonfall, seine Wortwahl, seinen Satzbau mitbestimmend einwirken. Anderseits ist aber die Sprache jedes Menschen auch äußeren Einflüssen unterworfen, die den Momenten analog sind, welche auf die literarische Produktion von außen her einwirken. Wie der Sprechende nur einen geringen Teil seines Wortschatzes selbst prägt, im ganzen aber auf diesem Gebiet des Sprachlebens wie auf allen anderen von den Sprachgewohnheiten seiner Umgebung, von der Tradition seines Heimatdialektes abhängig bleibt, so wird sich auch der Dichter kaum jemals ganz von den Einflüssen seines Milieus, seiner Quellen, der ihm nahestehenden literarischen Richtungen emanzipieren können. Wie ferner die freie Auswahl unter den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten beim Sprechen oft durch Rücksichten auf die Hörer oder auf die Forderungen der guten Sitte gehemmt wird, so besteht eine solche „Zensur" auch für den Dichter, der oft die Gebilde seiner Phantasie unterdrücken oder wenigstens bei der Darstellung modifizieren muß, sobald er Grund zu der Befürchtung zu haben glaubt, daß sie dem Leser in künstlerischer oder sittlicher Hinsicht anstößig erscheinen könnten.

So sind, neben selbstverständlichen Unterschieden, drei Hauptbedingungen der sprachlichen wie der dichterischen Schöpfung gemeinsam: ihre Funktion als Ausdrucksmittel für nach außen drängende Gefühle und Vorstellungen, ihre Mitbedingtheit durch traditionelle Einflüsse und die Notwendigkeit mehr oder minder weitgehender Rücksichtnahme auf eine „Zensur" — auf den Geschmack des Hörers oder Lesers, auf die gute Sitte, auf gewisse grammatische oder kunsttheoretische Regeln usw.

Dies zugegeben, wird man den folgenden Versuch, einige sprachliche Eigentümlichkeiten eines Dichters im Zusammenhang

mit seiner epischen Erfindung, mit gewissen von ihm verwendeten erzählerischen Motiven darzustellen, nicht allzu gewagt finden. Daß die Wahl dabei auf einen Schriftsteller der Jetztzeit fiel, ist dadurch begründet, daß die Schwierigkeiten jeder sprachlichen Untersuchung sich vervielfachen, sobald ihr Objekt auch nur um einige Jahrzehnte zurückliegt. Das Bestreben, bei einer Arbeit, die sich ihre Methode erst selbst suchen mußte, allen irgend vermeidbaren Erschwerungen aus dem Wege zu gehen, ist auch einer der Gründe, weshalb gerade die Werke Gustav Meyrinks zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wurden, dessen auf süddeutsch-österreichischer Grundlage ruhender Sprachgebrauch dem Verfasser der vorliegenden Arbeit näher liegt als der irgendeines repräsentativen norddeutschen oder Schweizer Schriftstellers. Dazu kommt, daß der Umfang seiner Schriften groß genug ist, um ein reichliches Material für Beobachtungen zu bieten, ohne doch durch Masse zu überwältigen. Vor allem aber: bei einer Arbeit, die nicht der Technik der literarischen Mache, sondern den Gesetzen der dichterischen und sprachlichen Schöpfung gilt, war es von äußerster Wichtigkeit, daß mit einem Material gearbeitet wurde, welches bis in die Einzelheiten hinein das Gepräge einer starken Eigenart, einer unverfälschten sprachlichen und erzählerischen Erfindungsgabe trägt. Gerade dieser Anforderung aber entsprechen Meyrinks Werke in vielleicht höherem Grade als die irgendeines andern Dichters der Jetztzeit.

Das Resultat unserer Untersuchung vorausnehmend, können wir feststellen, daß in Meyrinks Werken einerseits zwischen den verwendeten epischen und schildernden Motiven und anderseits zwischen den Worten und Phrasen, deren Gebrauch für seine Sprache charakteristisch ist, ein weitgehender Parallelismus besteht. Dies soll im folgenden an einigen ziemlich willkürlich aus dem reichen Material herausgegriffenen Beispielen dargetan werden. Bei der Menge der in Betracht kommenden Einzelheiten kann ich nicht daran denken, eine erschöpfende Darstellung zu geben. Wohl aber glaube ich mit Sicherheit behaupten zu können, daß eine Ausdehnung der Untersuchung auf weitere Fälle ähnliche Beziehungen zwischen Motiv und Wort aufdecken würde. Wahrscheinlich darf man sogar die

Regel aufstellen: Wenn bei Meyrink eine bestimmte Vorstellung als episches Motiv oder als Detail von Schilderungen häufig wiederkehrt, so erweist sich das zu dieser Vorstellung gehörige Wortmaterial als Ausgangspunkt gewisser sprachlicher Verschiebungstendenzen, das heißt, es besitzt die für affektbetonte Worte charakteristische Neigung, sein traditionelles Geltungsgebiet, oft auf Kosten verwandter Ausdrücke, zu erweitern; und wenn sich anderseits ein Wort durch derartige „Expansionstendenzen" als „Affektträger" verrät, so darf man darauf rechnen, die dadurch bezeichnete Vorstellung auch in der epischen Erfindung des Dichters eine Rolle spielen zu sehen.

Das Ergebnis der Untersuchung steht also in vortrefflichem Einklang einerseits mit den herrschenden Anschauungen über die Psychologie der dichterischen Produktion, anderseits mit jener Auffassung vom Wesen der Sprache, die einen großen Teil der Wandlungsprozesse, denen die Sprache unterworfen ist, auf ihre Fähigkeit, Gefühle zum Ausdruck zu bringen, zurückführt — eine Auffassung, die ich in meiner Arbeit „Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung" (Halle 1914) eingehend begründet habe, und in der mich meine seitherigen Untersuchungen immer mehr bestärken.

Aus praktischen Gründen zitiere ich Meyrinks Schriften nach der kürzlich erschienenen Gesamtausgabe: Gustav Meyrink, Gesammelte Werke (Kurt Wolff, Leipzig), Bd. I—VI, obwohl diese Ausgabe, wie es ja unter den herrschenden Verhältnissen begreiflich ist, an Sorgfalt hinter den Einzelausgaben zurücksteht. Einzelne Skizzen, die in dieser Ausgabe fehlen, werden zitiert nach „Der heiße Soldat" (Langens Markbücher, Bd. 11, 8. bis 12. Tausend) und „Gustav Meyrinks Wachsfigurenkabinett" (Langen, München 1908, 5.—6. Tausend).

II. Der Vorstellungskreis des Erstickens.

1. Primäre Motive.

In mehreren Novellen Meyrinks spielt der Tod durch Ersticken in irgendeiner Form eine Rolle, ja, es gibt unter seinen Erzählungen nicht weniger als vier, in denen dieses Motiv geradezu im Mittelpunkt steht;

In der Novelle „Der Mann auf der Flasche“ schließt ein morgenländischer Prinz seinen Rivalen unter dem Vorwand, daß er in einer Pantomime mitspielen solle, in eine ungeheure Glasflasche ein. Er schraubt dann das Luftventil zu und läßt den Eingesperrten ersticken (IV, 160).

Ein eifersüchtiger Ehegatte schließt das Kind seiner Frau in eine Urne ein und belauscht die Selbstgespräche der Mutter, die, von einem geheimnisvollen Drang getrieben, vor der Urne ihr Herz ausschüttet. Dann entfernt er sich und läßt das Kind in der Urne ersticken. (Die Urne von St. Gingolph, IV, 199.)

Manuel Kassekanari begibt sich zu einem Bildhauer, um seinen Kopf in Gips abgießen zu lassen. Dieser, sein unerkannter, ihm feindselig gesinnter Halbbruder, zieht ihm die zur Atmung dienenden Strohhalme aus Mund und Nase, so daß er in der Gipsmasse erstickt. (Der Albino, V, 115.)

Ein Brahmine sieht voraus, daß in Asien ein gigantischer Krater entstehen werde, dessen glühende Oberfläche allmählich allen Sauerstoff der Erde aufsaugen und die Menschheit dem Erstickungstode preisgeben müßte. Zusammen mit einem Prager „Propheten“ gründet er eine Sekte, deren Mitglieder sich im Anhalten des Atems üben, um sich von der atmosphärischen Luft unabhängig zu machen. Sie schließen sich dann in einen gläsernen Tempel ein, aus dem die Luft herausgepumpt wird, während durch die Decke giftige Gase eindringen. Es kommt zu grauenhaften Erstickungsszenen. (Der Untergang, V, 222.)

Aus diesen Belegen geht deutlich hervor, daß die Vorstellung des Erstickens für Meyrinks Phantasie eine Aktualität, eine „Wirkenskraft“, besitzt, die ihn immer wieder veranlaßt, sie zum Mittelpunkt seiner Erfindungen zu machen. Meyrink ist im Gegensatz zu zahlreichen anderen Dichtern, deren Erfindungsgabe spärlicher quillt, in keiner Weise darauf angewiesen, bei sich selbst Anleihen zu machen. Wenn daher ein Motiv bei ihm in immer neuen Varianten auftaucht, so ist dies ein sicheres Anzeichen dafür, daß die diesem Motiv zugrunde liegenden Vorstellungen seine Psyche lebhaft beschäftigen und danach streben, in irgendeiner Weise zum Ausdruck zu gelangen.

Indessen ist die Vorstellung des Todes durch Nichtatmenkönnen für Meyrink durch die angeführten Fälle noch lange

nicht erledigt. Um uns einen Begriff von der Häufigkeit machen zu können, mit welcher der Vorstellungskreis, dem sie angehört, bei ihm wiederkehrt, müssen wir auch noch einige weitere Motive heranziehen, vor allem das des Todes durch Erhängen.

Dieses Motiv tritt in zahlreichen Erzählungen Meyrinks auf, bald im Mitttelpunkt der Geschichte stehend, bald als Nebenmotiv. Eine geradezu dominierende Rolle spielt es in der Skizze „Der Schrecken“ (V, 210), die die Empfindungen eines Mörders vor seiner Hinrichtung schildert. Eine etwas weniger zentrale, aber immerhin sehr bemerkenswerte Stellung nimmt es in der Erzählung „Das ganze Sein ist flammend Leid“ (V, 1) ein: Ein des Mordes Bezichtigter erwartet sein Urteil („fiel das Urteil, so würde er sich erhängen“), wird freigesprochen, versucht, sich durchs Leben zu schlagen, erhängt sich aber dann schließlich doch. Eine Phantasie, in der eine Hinrichtung durch den Strang vorkommt, enthält auch „Das Fieber“ (V, 61).

In einer höchst originellen Form finden wir das Motiv in „Meine Qualen und Wonnen im Jenseits“ (VI, 193): Der Dichter teilt in einem Brief aus dem Jenseits mit, daß er sich erhängt habe; er drückt seine Zufriedenheit mit den Zuständen in der anderen Welt aus und fordert zum Schluß seine Verleger auf, seinem Beispiel zu folgen. Ohne räumlich oder inhaltlich besonders stark hervorzutreten, springt beim Lesen der Novelle das Motiv des Erhängens doch stark in die Augen, da es die Erzählung sowohl einleitet als auch abschließt, also gewissermaßen den Rahmen bildet, in den der Hauptteil der Skizze eingefaßt ist.

In mehrfacher Verwendung finden wir das Motiv des Erhängens in dem Roman „Der Golem“. So in der eingeschobenen Erzählung vom Raubmörder Babinski (I, 228 ff.), in der Episode vom Lustmörder Laponder (I, 295 ff.); ferner, allerdings nicht mehr in ganz primärer Gestalt, in den mystischen Vorgängen und Erwägungen, die sich an das Tarokspiel knüpfen: die Karte, die dabei die Hauptrolle spielt, führt den Namen „der Gehenkte“ (I, 128, 206).

Neben den zitierten Fällen, in denen die Motive als wichtige, gelegentlich sogar als unentbehrliche Teile der Erzählung auftreten, gibt es eine Reihe von anderen, in denen sie nur eine ganz nebensächliche Rolle spielen, wenn zum Beispiel die ihnen

entsprechenden Handlungen nicht wirklich vollzogen, sondern nur flüchtig erwogen werden, oder wenn sie nur nebensächliche Einzelheiten im Zusammenhang einer größeren Schilderung bilden. Als „detailbildend“ verzeichnen wir beispielshalber das Motiv des Erwürgens aus dem „Golem“: ein Polizist sieht aus der Ferne zu, wie Babinski eine alte Dame erwürgt (I, 230), und aus dem „Grünen Gesicht“: ein „Varietéartist“ tritt auf, „mit sternenbanner-geschmücktem Zylinderhut, in eng anliegenden, blauweiß gestreiften Hosen, an der grüngelb karrierten Weste eine Weckeruhr und in der Tasche eine erwürgte Ente (II, 53); der Zuluhäuptling Usibepu trägt eine Kette, „aneinandergereiht aus den Halswirbeln erdrosselter Königsfrauen“ (II, 298). Oder das Motiv des Erhängens aus dem „Golem“ (I, 240): der Held erwägt, ob er sich nicht erhängen solle; I, 273: der Landesgerichtspräsident sieht nach, ob sich noch kein Sträfling „derhenkt“ habe (I, 273); aus der Novelle „Das Wachsfigurenkabinett“ (IV, 134), wo eine Nebenperson sich erhängt, und aus den „Fledermäusen“ (VI, 177): ein Diener glaubt in einem Schrank eine baumelnde Leiche zu erblicken, erkennt aber dann, daß es nur leere Kleider sind.

Detailbildend finden wir auch eine Reihe von weiteren Motiven, die mit den bisher behandelten in mehr oder weniger losem, aber doch unverkennbarem Zusammenhang stehen. So schildert die Novelle „Der violette Tod“ (V, 171) ein geheimnisvolles Tal, dessen Zugang durch giftige Gase gesperrt ist, so raubt sich Dr. Wassory im „Golem“ durch Einatmen von Amylnitrit das Leben; so wird schließlich bei der Schilderung von Kaffeehäusern, Gefängnissen usw. mit Vorliebe die schlechte, atembeklemmende Luft erwähnt, zum Beispiel I, 252; 262 f.; III, 87. Sowohl vorübergehende Atembeklemmung (III, 191, „er rang angstvoll nach Atem“), als auch Lungenkrankheiten spielen eine Rolle (eine der Hauptpersonen des „Golem“, der Student Charousek, ist schwindsüchtig, ebenso eine Episodenfigur im „Grünen Gesicht“, II, 287).

Auf gewisse, nur mehr entfernt verwandte Motive werden wir hinweisen, nachdem wir die sprachlichen Korrelate der bisher behandelten besprochen haben werden. Das Gesagte könnte noch durch mehr als einen Beleg ergänzt werden, dürfte aber

reichlich genug sein, um überzeugend darzutun, daß der „Vorstellungskreis des Erstickens“, unter welchem Namen wir im folgenden die hierher gehörigen Erscheinungen zusammenfassen werden, in Meyrinks dichterischer Erfindungstätigkeit eine sehr bemerkenswerte Rolle spielt. Ist unsere Auffassung richtig, daß die ständige Wiederkehr eines solchen Motivs ein sicheres Zeichen dafür ist, wie sehr es den Dichter innerlich beschäftigt und nach Ausdruck verlangt, so müßte es uns wundern, wenn nicht auch die Eigenart seiner Sprache, die ja gleichfalls ein wichtiges Mittel ist, um gefühlsbetonten Vorstellungen Ventile zu verschaffen, durch denselben Vorstellungskomplex in irgendeiner Weise beeinflußt wäre. Das folgende Kapitel wird zeigen, daß sich auch wirklich sprachliche Reflexe der bisher behandelten Motive reichlich und in charakteristischen Formen nachweisen lassen.

2. Sprachliches.

Wenn wir eben gesagt haben, daß der Vorstellungskreis des Erstickens Meyrinks Sprache in zahlreichen Einzelheiten beeinflußt, so hatten wir dabei in erster Linie nicht die selbstverständliche Tatsache im Auge, daß die landläufigsten Worte und Ausdrücke, die diesem Begriffskreis angehören, im Sprachschatz des Dichters enthalten sind. Daß ein Schriftsteller, der von Dingen, wie den im vorigen Kapitel wiedergegebenen, erzählt, es nicht gut vermeiden kann, gelegentlich Worte wie „ersticken, erhängen, Galgen“ zu gebrauchen, bedarf ja keines besonderen Nachweises. Was uns hier interessiert, ist vielmehr die Tatsache, daß Meyrink diese Worte und eine Menge andere Angehörige desselben Vorstellungskreises weit öfter verwendet, als es nötig wäre, um die Handlung seiner Erzählungen wiederzugeben, und daß die Art, wie er sie verwendet, in charakteristischer Weise darauf hinweist, daß auch die Sprache als solche — nicht nur die Sprache als Dienerin des Motivs — vom Dichter dazu benützt wird, um den ihn beherrschenden Gefühlen und Affekten Ausdruck zu verschaffen.

Um uns darüber klar zu werden, wie ungleich häufiger, als es zum Zweck des Erzählens nötig wäre, Meyrink diese Worte verwendet, führen wir alle Stellen an, an denen „ersticken" in seinen Novellen und Romanen vorkommt.

Wir beginnen mit denjenigen, wo das Wort sozusagen sachlich berechtigt ist, wo es, dem Motiv untergeordnet, zur Darstellung eines erzählten Vorgangs dient.

IV, 175. Darin lag, erstickt, die Leiche des Grafen de Faast. („Mann auf der Flasche".)

IV, 206. Den Stein zertrümmere — schnell, schnell, eh' es erstickt. („Urne von St. Gingolph".)

IV, 206. Ihr Kind ist erstickt. (Ebenda.)

V, 137. Da muß er doch unfehlbar ersticken. („Albino".)

V, 137. Wenn man nicht zum Atmen Strohhalme in Mund und Nasenlöcher bekäme, so müßte man ersticken. (Ebenda.)

V, 140. Er erstickt. (Ebenda.)

V, 227. Die ungeheure Oxydationsfläche würde ... allen Sauerstoff der Erde aufsaugen und die Menschheit dem Erstickungstode preisgeben. („Der Untergang".)

V, 230. Erstickende Gase fallen zur Decke herein. (Ebenda.)

V, 230. Luft, Luft, ich ersticke. (Ebenda.)

V, 230. Weiber ... winden sich im Krampfe des Erstickens. (Ebenda.)

V, 231. Aus der erstickenden Brust donnert der Herzschlag. (Ebenda.)

V, 231. Dann ist alles zerbrochen, erstickt, geborsten. (Ebenda.)

In diesen Fällen ist die Verwendung des Wortes „ersticken" sachlich begründet. Die deutsche Sprache besitzt keinen Ausdruck, der die erzählten Vorgänge einfacher und unzweideutiger charakterisieren könnte, als das vom Dichter gewählte Wort, und jeder andere, der aus irgendeinem Anlaß dasselbe hätte erzählen wollen, hätte daher gleichfalls das Wort „ersticken" gebraucht; es trägt also an diesen Stellen nicht den Charakter einer sprachlichen Besonderheit oder Neubildung, sondern verdankt seine Verwendung einem sozusagen objektiven, im allgemeinen Sprachgebrauch gegebenen Vorrang vor den sonst etwa noch denkbaren Synonymausdrücken.

Einen Rest dieses objektiven Charakters könnte man nun vielleicht auch noch den folgenden Belegen zuerkennen:

I, 170. Als meine Mutter starb ... glaubte ich, vor Schmerz ersticken zu müssen.

I, 262. Ich riß mir den Kragen auf, — glaubte, ersticken zu müssen.

II, 193. Er preßte ihr die Hand auf den Mund, daß sie fast erstickte.

II, 275. Er glaubte, ersticken zu müssen.

II, 331. Eine plötzliche Erregung ergriff ihn so gewaltig, daß er glaubte, ersticken zu müssen.

III, 83. Mit aller Kraft mußte er sich gegen den Schluchzkrampf wehren, der ihm die Kehle zusammenschnürte und ihn zu ersticken drohte.

III, 237. Daß die böhmische Liesel ... den Mund aufriß und wieder schloß, als müsse sie ersticken.

Es ist in diesen Fällen sehr schwer, zu entscheiden, was einfach der Erzählung dient, dem Leser Dinge mitteilen soll, die sich der Dichter als Einzelheiten der Handlung denkt, und was Metapher oder poetische Übertreibung ist. Wenn zum Beispiel im „Grünen Gesicht“ gesagt wird, daß der Neger der überfallenen Eva die Hand auf den Mund preßt, daß sie fast erstickt, so könnte ja hier das Wort in sachlich-objektiver Verwendung vorliegen: es soll vielleicht gesagt werden, daß es nur einer geringen Verstärkung des Druckes bedurft hätte, um sie wirklich ersticken zu machen. Ebensogut aber könnte der Ausdruck unter die Zahl der affektbedingten Übertreibungen gehören, für die uns in der folgenden Gruppe von Belegen zahlreiche und unzweideutige Beispiele begegnen werden.

Zu dieser letzten und umfangreichsten Gruppe fasse ich die folgenden Fälle zusammen:

I, 116. Charousek erstickte das Wort „verrückt“ mit einem raschen Husten.

I, 119. Matter, erstickender Geruch nach Schwamm und Erde überall.

I, 124. Ich wehrte mich wie ein Rasender gegen den betäubenden Schlaf des Erfrierens, der, wollig und erstickend, mich wie mit einem Mantel einhüllen kam.

I, 138. Wer nicht nach dem Geist schreit, mit allen Atomen seines Leibes — wie ein Erstickender nach Luft —, der kann die Geheimnisse Gottes nicht schauen.

I, 173. Ich hörte, wie Freudentränen ihre Stimme fast erstickten.

I, 247. ... fuhr Charousek nach einer Pause mit mimenhaft erstickter Stimme fort.

I, 258. Wie er dann mit tränenerstickter Stimme anfing ...

I, 335. Eine Wolke erstickenden heißen Qualms schlug herein.

II, 45. ... im Innern des Hauses in Intervallen, bald schreckhaft nahe und laut, dann wieder plötzlich erstickt von zufallenden dicken Vorhängen, das langgezogene heisere Gebrüll von wilden Bestien.

II, 46. Wie oft hatte er sich schon die bittersten Vorwürfe deshalb gemacht und sie jedesmal mit dem Argument erstickt, daß ...

II, 49. Die Eindrücke äußern und innern Verfalls und des unaufhaltsamen Hinwelkens erstickten sofort das leise erwachende Heimweh.

II, 94. Mit vor Rührung erstickter Stimme.

II, 103. Ein dumpfer Lärm, der von der Hafenschenke auf der Gasse plötzlich heraufdrang und sogleich erstarb, als habe jemand das Haustor unten geöffnet und wieder zugeschlagen, glitt durchs Zimmer und erstickte in der Luft.

II, 111. Sofort kauerte sich Usibepu nieder und atmete den erstickenden Dunst mit offenen Nüstern ein.

II, 281. Seine Worte erstickten in einer Flut von Küssen.

II, 297. Heiseres, verzweifeltes Aufbrüllen und weiche, melancholische Klagerufe, die wie in fernen Wäldern erstickten, schluchzend wieder aufwachten und ausklangen in das dumpfe, langgezogene Geheul eines Hundes, der seinen Herrn verloren hat.

III, 47. „Ichichich dank',“ schluchzte sie endlich halberstickt.

III, 115. Dann brach er, ein ersticktes Gurgeln in der Kehle, zusammen.

III, 165. In dem Bilderzimmer bleiben zu müssen, dessen

Luft ihr plötzlich dumpf und erstickend vorkam — wie erfüllt von Gespensteratem.

III, 239. Vor Rührung erstickte ihm die Stimme.

III, 267. Jubel brauste durch den Dom und erstickte einen leisen, wimmernden Schrei.

IV, 104. Es lag wie erstickender, spukhafter Nebel in dem früher so gemütlichen Zimmer.

IV, 204. Sie hemmte den Atem bis zum Ersticken und hörte dennoch den Hauch aus ihrem Munde wie das Rauschen des Sturmwindes.

V, 154. Der Fremde lauscht den prophetischen Worten, die flüsternd in seine Seele dringen, wie feiner, erstickender Staub aus dem heiligen Moder versunkener Jahrtausende.

V, 244. Das eigene Schuldgefühl zu ersticken, noch ehe es geboren.

VI, 13. Schreie ersticken in der Brust und können nicht an die Oberfläche.

VI, 28. Die Schatten der Bäume wachsen zu langen, dünnen, schwarzen Armen, die sich mit Zoll um Zoll vorwärtsschleichenden Fingern über den Rasen tasten, das letzte Zirpen der Grillen zu ersticken.

VI, 34. Die Luft ist voll von ihrer erstickenden, geisterhaften Anwesenheit.

VI, 47. . . . Den Satan, der stündlich die Welt neu erschafft, und sie mit Greueln erfüllt, gräßlicher von Tag zu Tag, bis sie endlich völlig im eigenen Blute erstickt.

VI, 84. Nachts, . . . dämmert leise in mir eine grauenhafte Ahnung auf . . . und ich suche sie zu ersticken, daß sie nicht zu Worte kommen kann, so wie man ein ausbrechendes Feuer im Keim ersticken möchte.

VI, 184. Haie aus Stahl (die U-boote) umschleichen die Küsten, in ihrem Bauch erstickend, die ihnen einst das Leben gegeben.

VI, 193. Müde, dem unabwendbaren Dichterschicksal: dereinst im Golde qualvoll ersticken zu müssen, von früh bis spät in die Augen zu sehen . . .

VI, 258. Er sah seinen Sohn durchbohrend an, jede Widerrede im Keim erstickend.

VI, 268. Die Klänge eines Klaviers tönten auf und ver-

stammten, von einer sich öffnenden und wieder schließenden Tür befreit und erstickt.

VI, 286. Sie hatte keine Waffe ... gegenüber diesem fremdartigen, absichtlich komödiantenhaften Benehmen, das jede Fassung und jeglichen natürlichen Instinkt mit einem Schlage im Keim erstickte.

Wachsfigurenkabinett, 170. Das Zimmer ist voll von dem erstickenden Einfluß des Saturn.

176. Das Gefühl ... als sinke der Raum ... immer tiefer hinab und hinab in das erstickende Reich der Vergangenheit, legte sich auf alle.

Es zeigt sich also, daß die „motivbedingten" Belege, selbst wenn wir zu ihnen auch die Fälle der zweiten Gruppe hinzurechnen, an Zahl zurückstehen hinter denjenigen Stellen, wo die Verwendung des Wortes „ersticken" nicht als das objektiv Nächstliegende, durch den Gang der Erzählung Gegebene bezeichnet werden kann. Indessen ist die Feststellung, daß „ersticken" bei Meyrink häufiger vorkommt, als es die erzählten Vorgänge unbedingt erfordern würden, nicht das Einzige, worauf es uns ankommt. Mindestens ebenso wichtig ist der Umstand, daß die Verwendung von „ersticken" die charakteristischen Erscheinungsformen aufweist, denen wir begegnen, sobald die Sprache nicht ausschließlich der Mitteilung von Ereignissen und Meinungen, sondern dem Ausdruck von Gefühlen dient. Worte, welche eine stark affektbetonte Vorstellung bezeichnen, haben nämlich eine starke Tendenz, ihr Geltungsgebiet über das Traditionelle hinaus zu erweitern[1]). Wo der Sprechende etwas ausdrücken will, wofür die traditionelle Sprache noch kein adäquates Wort besitzt, da drängen sich ihm mit Vorliebe Worte für affektbetonte Vorstellungen auf, welche, sei es modifiziert durch Ableitungssilben, sei es in übertragener, uneigentlicher Bedeutung, das so erworbene sprachliche Neuland in Besitz nehmen. Und selbst dort, wo für einen Begriff einwandfreie Bezeichnungen schon vorhanden sind, kommt es vor, daß statt des herkömmlichen Wortes ein anderes, oft logisch weniger

[1]) Vgl. meine schon in der Einleitung angeführte Schrift: »Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung«, S. 22 ff.

berechtigtes tritt, weil es als „Affektträger“ imstande ist, etwas von den in der Psyche des Sprechenden aufgestapelten Gefühlsspannungen zum Ausdruck kommen zu lassen. Wo mehrere gleichberechtigte Ausdrücke vorliegen, da wird derjenige gewählt, der den Vorzug besitzt, einem affektbetonten Vorstellungskreise anzugehören. Auch wenn ein Dichter seine Sprache durch Vergleiche zu beleben sucht, ist natürlich der Prozeß des Wählens unter verschiedenen möglichen Bildern dadurch beeinflußt, welche Vorstellungen — augenblicklich oder dauernd — seine Gefühls- und Gedankenwelt beherrschen und nach Ausdruck verlangen. Affektbetonte Worte also sind im Besitz einer sprachlichen Expansionskraft, deren psychische Wurzeln in denselben Gesetzen des Seelenlebens zu suchen sind, die den Dichter zwingen, das, was ihn beschäftigt, nach außen zu projizieren, und die ihn veranlassen, aus dem ungeheueren Gebiet des dichterisch Darstellbaren bestimmte selbsterfundene oder von Anderen übernommene Motive herauszugreifen und künstlerisch zu gestalten.

Werfen wir nun wieder einen Blick auf unsere Belegsammlung, so stellen wir leicht fest, daß sie zahlreiche Stellen enthält, die geeignet sind, die Expansivität des Wortes „ersticken“ bei Meyrink außer Frage zu stellen. In einigen Fällen allerdings hat die allgemeine Sprachentwicklung dem Dichter schon vorgearbeitet: wenn er etwa von „tränenerstickter Stimme“ oder von „Wolken erstickenden heißen Qualms“ spricht, so verwendet er das Wort zwar außerhalb seiner eigentlichen, buchstäblichen Bedeutung, aber es haben schon so viele vor ihm ähnliche Redensarten gebraucht, daß er noch auf dem Boden der überlieferten Sprache, wenn auch vielleicht nicht mehr auf dem der geläufigsten Normalsprache steht. Aber wenn er sagt, daß „Vorhänge das Gebrüll von wilden Bestien“, daß „zufallende Türen die Klänge eines Klaviers“, daß „die Schatten der Bäume das Zirpen der Grillen ersticken“, so ist wohl jeder Zweifel daran ausgeschlossen, daß bei ihm die Vorstellung des Erstickens über das gewöhnliche Maß hinaus sprachlich produktiv ist. Angesichts dieser Tatsache wundert es uns nicht, daß diese Vorstellung auch in seinen Bildern und Vergleichen eine Rolle spielt (I, 138; VI, 84).

Es ist, wie ich andernorts ausführen werde, eine für das

Verständnis der sprachlichen Vorgänge, zumal des Bedeutungswandels, höchst bedeutungsvolle Tatsache, daß Expansionstendenzen von der Art der eben nachgewiesenen nicht einzelne Worte zu ergreifen pflegen, sondern ganze Gruppen von Ausdrücken, die sich um eine affektbetonte Vorstellung herumordnen. Der Affekt, der sich zu entladen strebt, kann nur in den seltensten Fällen durch eine einzige Gefühlsäußerung „abreagiert" werden. Die geringe Erleichterung, die das Aussprechen oder Niederschreiben eines affektbetonten Wortes gewährt, ist nur ein kleines Ventil; sind wirklich starke Gefühlsspannungen vorhanden, so genügt das auf die Dauer nicht: ein und derselbe Affekt fordert oftmaligen sprachlichen Ausdruck, und es ist nicht zu verwundern, daß er sich dabei nicht immer eines und desselben Wortes bedienen kann. Schon vom ästhetischen Standpunkt aus wären solche endlose Wiederholungen ein Unding. Daher verteilt sich die sprachliche Expansionskraft einer Vorstellung auf eine ganze Anzahl von Worten, die in begrifflichen oder sonstigen assoziativen Beziehungen zu ihr stehen.

Unter solchen Umständen wird es uns nicht überraschen, daß wir noch bei einer Reihe von Ausdrücken, die in den Begriffskreis des Erstickens gehören, ganz ähnliche Ausbreitungstendenzen finden, wie wir sie für das Wort „ersticken" festgestellt haben. Zunächst werfen wir einen Blick auf das Auftreten von („er)würgen" und („er)drosseln":

Für „erwürgen" in deutlich motivbedingter Verwendung habe ich nur ganz wenige Belege gefunden, nämlich:

I, 230. ... wie Babinski gerade eine alte Dame der guten Gesellschaft erwürgte.

II, 53. ... in der Tasche eine erwürgte Ente.

III, 76. ... und hat sie erwürgt und hinab in den Hirschgraben geworfen.

Dazu vielleicht noch:

II, 295. Wie gerne würde er um ihren Besitz das ganze viele Geld gegeben haben, dessentwegen er den alten Mann ... erwürgt hatte.

Ob hier „erwürgen" in seiner eigentlichen Bedeutung steht, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Das Ereignis, von

dem die Rede ist, wird nämlich II, 123 folgendermaßen gegeschildert:

Dann sprang er auf ihn zu, faßte ihn am Kragen und brach ihm das Genick.

Wir müssen also annehmen, daß hier Meyrink entweder „erwürgen“ in der allgemeinen Bedeutung „töten“ gebraucht — eine Bedeutung, die er sonst meines Wissens nicht selbständig verwendet, wohl aber an einer Stelle (VI, 182) in einem Zitat aus der Bibel (Offenb. 6, 4) übernimmt [1]) — oder daß er sich beim Niederschreiben der späteren Stelle nicht mehr genau daran erinnerte, was er an der ersten erzählt hatte. Im erstern Falle läge „erwürgen“ nicht in seiner ursprünglichen Funktion, sondern in einer (traditionell) übertragenen vor. Im letzteren hingegen wäre die Stelle ein Beweis dafür, daß das Motiv des Erwürgens kräftig genug war, um ein anderes zu verdrängen, obwohl dieses durch den bereits niedergeschriebenen Teil der Erzählung schon fixiert war.

Aber auch wenn wir diesen letzten Beleg zu den sachlich berechtigten, motivbedingten rechnen, und wenn wir ferner einen oder den andern Beleg für das Simplex „würgen“, wie

III, 191. Das Schemen . . . umschloß mit den Händen würgend seinen Hals,

in dieselbe Kategorie einreihen, so bleibt noch immer eine weit größere Anzahl von Belegstellen zurück, die sich nur sehr gezwungen oder gar nicht als motivbedingt auffassen lassen. Ich verzichte darauf, die in Betracht kommenden Stellen in extenso anzuführen und gebe nur die betreffenden Band- und Seitenzahlen: I. 98, 104, 119, 179, 241; II. 42, 73, 115, 279; III. 48, 79, 137, 158; IV, 98; V, 224; VI, 13, 32, 83, 193, 270, 274, 284; Wachsfigurenkabinett 177 (würgen); I, 103; VI, 255, 267 (erwürgen).

Von diesen Belegen tragen die meisten den Stempel expansiven, affektbedingten Wortgebrauchs; es befinden sich nur ganz wenige darunter, in denen der Zusammenhang die Verwendung des Wortes „würgen“ wirklich nahelegt. Einige charakteristische Beispiele seien ihrem Wortlaut nach angeführt:

---

[1]) Vgl. jedoch V, 160: Der persische Löwe mordet und würgt dort.

I, 98. Der feine vergiftete Staub, der sich sonst aus allen diesen Gängen und Ecken her um mich gelegt hatte mit würgenden Händen . . .

I, 119. Eine Sekunde lang würgte mich die Furcht. (Gerade in Verbindung mit Begriffen, wie „Furcht, Angst" usw., treten die Worte des hier behandelten Vorstellungskreises bei Meyrink mit besonderer Vorliebe auf.)

II, 73. Allmählich fühlte ich, was heute jeder spürt, der nicht von Stein ist, — daß eine würgende Schwüle aus dem Erdboden steigt.

III, 157. Vielleicht im Fieber, vielleicht gewürgt von einem angstvollen Traum.

VI, 270. An ihrer Stelle bäumte sich . . . das Gefühl der würgenden, lähmenden Sinnlichkeit der Jahre vom vierzehnten bis sechzehnten auf.

VI, 255. Meine frühere Dienerin, eine Frau Huber aus Niederbayern, habe ich dem neuen zoologischen Garten geschenkt . . . ebenso einen alten Dachshund und drei eigenhändig erwürgte Bettvorleger.

Noch deutlicher als bei „würgen" sind die Tendenzen zu sprachlicher Gebietserweiterung bei dem synonymen „(er-) drosseln", das, soweit ich sehe, in seiner eigentlichen Bedeutung nur an drei Stellen vorkommt, einer schon zitierten aus dem „Grünen Gesicht" (II, 298), einer aus der „Walpurgisnacht":

III, 195. Immer noch sah sie die drosselnden Finger ihrer Ahne um den Hals des russischen Kutschers gelegt,

und einer aus dem „Golem":

I, 202. Er deutete mit einer Geste des Erdrosselns an, was er meinte.

Diesen wenigen Belegen steht eine ganze Reihe von nicht motivbedingten gegenüber (drosseln: I, 103, 276; II, 60, 117, 275; III, 158; IV, 246; VI, 15, 36, 84, 284; erdrosseln: II, 23; V, 12; zurückdrosseln: V, 244), von denen einige so deutliche Anzeichen der affektbedingten Gebietsüberschreitung an sich tragen, wie man es nur wünschen kann; man vergleiche:

II, 23. . . . empört ihren Pompadour aufreißend und mit einer seidenen Schnur wieder erdrosselnd.

V, 12. Die letzte Straßenlaterne in seiner Nähe hatte man erdrosselt.

VI, 284. Die schreckhafte Stelle in ihrem Innern wuchs wie zu einem Munde, der eine Flut drosselnder Ahnungen voll Hoffnungslosigkeit aushauchte.

Besonders bemerkenswert ist die Stelle:

V, 244. Wer ist denn heutzutage gewöhnt, in brechende Augen voll Todesangst kaltblütig hineinzuschauen, ohne ein inneres Leck davonzutragen, oder in gurgelnde Kehlen den Fluch zurückzudrosseln, vor dem man sich doch heimlich fürchtet.

„Zurückdrosseln" scheint nämlich ein von Meyrink neugebildetes Wort zu sein — ein Beleg für die auch sonst häufig nachweisbare Erscheinung, daß ein affektstarker Vorstellungskomplex nicht nur die Anwendungsgebiete der ihm angehörigen Wörter und damit ihre Bedeutung verschiebt, sondern auch zu Neuerungen auf dem Gebiete der W o r t b i l d u n g Anlaß geben kann.

Wir könnten unsere Betrachtungen auf eine Reihe von Worten ausdehnen, die zum Vorstellungskreis des Nichtatmenkönnens in nahen Beziehungen stehen, und würden dann finden, daß ähnliche sprachliche Anzeichen eines starken Gefühlstons sich immer wieder nachweisen lassen. Um nicht allzu ausführlich zu werden, beschränke ich mich auf einige wenige Beispiele als sprachliche Parallelen zu jenen Motiven, die wir im zweiten Teil des vorigen Kapitels als entferntere Verwandte des Erstickungsmotivs angeführt haben.

Was die Vorstellung des Erhängens betrifft, so ist festzustellen, daß ihr sprachlicher Hauptrepräsentant, das Verbum „hängen", zwar an zahlreichen Stellen Anzeichen von Expansionskraft erkennen läßt (siehe unten S. 31), da jedoch dieses Wort zugleich auch anderen Begriffskreisen angehört, sind die meisten dieser Stellen keine eindeutigen Beweise dafür, daß der Affektgehalt der Vorstellung des Erhängens auf die individuelle Gestaltung von Meyrinks Stil Einfluß ausübt. Einwandfreie Belege hiefür sind hingegen die folgenden Stellen, an denen das Wort „Henker" in bildlicher, über die ursprüngliche Gebrauchssphäre hinausgehender Verwendung vorliegt.

II, 212. Daß das Schicksal wie ein erbarmungsloser Henker

mit mir verfuhr und, wie ich glaubte, ohne Sinn und Zweck auf mich losschlug.

II, 252. Du bleibst ein Gefangener im Kerker deines Leibes, bis der Henker „Tod“ dich zum Richtblock schleppt.

V, 44. Das Gefühl kam von außen über mich, sprang mir auf den Kopf, wie der Henker.

Als Ergänzung hierzu sei ein Fall angeführt, wo sich die Expansionskraft des Komplexes in sehr origineller Weise in der Namengebung zeigt, die ja von affektbetonten Vorstellungen in ähnlicher Weise beeinflußt wird wie andere sprachliche Vorgänge [1]). IV, 128 tritt ein Brahmane auf, der den leicht zu etymologisierenden Namen Heng-Tseu-Cha-Uph' Allemitananda führt. Daß es sich hier um eine scherzhaft sarkastische Bildung handelt, darf uns natürlich nicht hindern, darin ebenso einen Ausdruck einer affektbetonten Vorstellung zu sehen wie in den ernstgemeinten Sprachelementen, mit denen wir es bisher zu tun hatten. Das Charakteristische ist auch hier, daß sich eine Vorstellung unvermittelt einmischt, ohne daß der Gang der Erzählung dazu irgendeinen erkennbaren Anlaß bietet. Und da diese Vorstellung nicht nur für jedes normale Individuum, sondern, wie wir bereits mehrfach gesehen haben, insbesondere auch für Meyrink unzweifelhaft affektbetont ist, dürfen wir ihr anscheinend unmotiviertes Auftreten unbedenklich auf ihren Gefühlston zurückführen, auch wenn es dem Dichter beliebt, das Ganze ins Satirische zu wenden.

Schließlich noch einige charakteristische Belege für die Rolle, welche die Vorstellung einer durch Krankheit herbeigeführten Atemnot in Meyrinks Sprache spielt:

I, 180. Als sie (die Flamme) sich endlich doch ihr schwindsüchtiges Dasein erkämpft hätte.

II, 135. Eine krumme Reihe engbrüstiger, hoher Gebäude.

IV, 45. Daß die engbrüstigen Pappeln mit ihren staubigen Blättern so husten mußten.

V, 79. Da kauerte im Dunst ein schmales Haus ... ein hektisches, bösartiges Gemäuer.

V, 88. Das schmale hektische Haus habe ich vergeblich gesucht.

---

1) »Über den Affekt usw.« S. 17.

V, 109. Angsterfüllt schlottern die Greise auf ihren Gäulen im Asthmagalopp (Neubildung!) durch die Straße.

Indem wir nochmals betonen, daß sich das sprachliche Belegmaterial ohne Schwierigkeit noch beträchtlich vermehren ließe, gehen wir daran, aus unseren bisherigen Feststellungen das Fazit zu ziehen: Der Vorstellungskreis des Erstickens liefert dem Sprachkünstler Meyrink ebenso zahlreiche eindrucksvolle und originelle Worte und Phrasen, wie er dem Erzähler packende Motive darbietet. Damit ist nicht gesagt, daß zwischen der sprachlichen und motivbildenden Expansionskraft ein unveränderliches, bei allen Angehörigen des Vorstellungskreises sich gleichbleibendes Verhältnis bestünde: die Vorstellung des Erstickens ist auf dem Gebiet der Motivbildung kaum weniger produktiv als auf sprachlichem, die des Erwürgens besitzt große sprachbildnerische Kraft, tritt aber in der erzählerischen Erfindung zurück; bei der Vorstellung des Erhängens scheint das Verhältnis eher umgekehrt zu sein. Worauf es uns aber vor allem ankommt, — der Nachweis, daß Motivbildung und sprachliche Eigenart in engen Beziehungen zueinander stehen, hat sich für dieses eine Vorstellungsgebiet leicht und, wie ich hoffe, einwandfrei führen lassen. Ehe wir daran gehen, zu zeigen, daß die Verhältnisse bei anderen Begriffskomplexen ähnlich liegen, benützen wir unsere bisher erworbenen Einsichten in das Zustandekommen sprachlicher Besonderheiten, um uns über eine Eigentümlichkeit der Motivbildung klar zu werden, die wir kennen müssen, um den Einfluß affektbetonter Vorstellungen auf diesen Prozeß in seinem ganzen Umfang würdigen zu können.

3. Sekundäre Motive.

Was wir unter sekundären Motiven verstehen, läßt sich am besten an einem Beispiel klarmachen:

III, 225. (Der Leibmedikus Flugbeil sucht in seinem Gepäck nach seinen Hosen): Bloß zu anderen Zeiten nützliche Gegenstände traten da zutage: eine zusammengerollte Badewanne aus Kautschuk, ein Stoß Seidenpapier, eine Wärmflasche und ein geheimnisvoll bronzefarbig lackiertes Blechgefäß mit Schnabel, daran ein langer roter Gummischlauch sich nach dem Vorbilde

der Seeschlange des Laokoon — nur viel kleiner und dünner — um den Hals der irrtümlich ins Reisegepäck geratenen Schreibtischstatuette des Feldherrn Grafen Radetzki gewickelt hatte.

Ein humoristisches, etwas bizarres Nebenmotiv, das für uns von keinem besonderen Interesse wäre, wenn es nicht so stark an die Motive des Erwürgens und Erhängens gemahnte, die, wie wir bereits wissen, in Meyrinks Imagination eine so wesentliche Rolle spielen. Ohne daß ein Wort wie „erwürgen“ gebraucht wäre, muß doch die Vorstellung von dem Schlauch, der sich wie eine Schlange um den Hals einer Figur legt, bei jedem aufmerksamen Leser den Begriff des Erwürgens für einen Augenblick anklingen lassen. Und wenn schon der Leser nicht umhin kann, zu den Elementen der geschilderten Szene diesen Begriff gleichsam aus Eigenem hinzuzudenken, so ist es höchst wahrscheinlich, daß die Vorstellung des Erwürgens dem Dichter, für den sie ja einen hohen Grad von Affektbetontheit und daher von Aktualität besitzt, beim Niederschreiben mit noch größerer Schärfe zu Bewußtsein gekommen ist als dem Leser.

Wir dürfen aber einen Schritt weitergehen: da wir allen Grund zu der Annahme haben, daß es für den Dichter jedesmal eine Affektbefreiung bedeutet, wenn er ein unserem Vorstellungskreis angehörendes Motiv zur Darstellung bringt, sind wir wohl auch berechtigt, die Frage zu stellen, ob denn nicht ein Motiv wie das oben wiedergegebene gleichfalls dadurch veranlaßt sei, daß es bei seiner nahen Verwandtschaft mit dem Begriffskreis des Erwürgens einen Teil der diesem Komplex anhaftenden Affektspannung zur Entladung zu bringen vermochte.

Daß wir dieser Vermutung tatsächlich Wert beimessen dürfen, dafür spricht die folgende Erwägung: ist die Psyche eines Dichters durch einen affektstarken Komplex beherrscht, so ist offenbar das effektivste Mittel, sich dieser Gefühlsspannung auf künstlerischem Wege zu entäußern, die Erfindung oder Darstellung eines Motivs, in dem der betreffende Komplex möglichst unverhüllt und direkt zum Ausdruck kommt. Ist einmal ein solches Motiv gefunden, so bietet sich naturgemäß reichlich Gelegenheit, von dem in Frage kommenden Vorstellungskreis zu sprechen, ihm angehörige Gegenstände zu schildern, mit einem Wort, die Sprache der Entladung des Affekts dienstbar zu

machen. Nicht immer aber ist eine solche Erledigung eines Komplexes durch Findung adäquater Motive möglich. Nehmen wir zum Beispiel den sicherlich häufigen Fall an, daß während der Ausarbeitung eines größeren Werkes, dessen Plan von vornherein feststeht, durch irgendwelche äußere Einflüsse in der Seele des Schaffenden ein Komplex erregt wird, der, als die Idee zum Ganzen konzipiert wurde, noch nicht aktuell war. Es ist allerdings auch dann denkbar, daß es dem Dichter gelingt, dem Ausdrucksstreben dieses neuen Komplexes durch Erfindung eines Motivs gerecht zu werden, das zentrale Elemente dieses Vorstellungskreises mit hinlänglichem Nachdruck zur Darstellung bringt. In sehr vielen Fällen aber wird sich die Rücksicht auf den einheitlichen und geschlossenen Aufbau des Ganzen der Einführung eines solchen neuen Motivs widersetzen, und der Dichter ist dann genötigt, entweder den betreffenden Komplex zu unterdrücken oder Mittel zu verwenden, die ihn zwar nicht ganz so wirksam zur Geltung bringen, aber doch wenigstens als Ventile dienen können.

Ein solches Mittel besitzt der Dichter zum Beispiel in Gestalt des Vergleichs. Wenn etwa beim Niederschreiben einer kleinen Erzählung, die die trostlose Stimmung in einem Sanatorium schildert („Krank", V, 42), der Komplex des Erhängens aktuell wird, ohne im Rahmen der bereits konzipierten Skizze als erzählendes Motiv verwertbar zu sein, so besteht immer noch die Möglichkeit, ihm durch einen Vergleich ein Ventil zu verschaffen, ohne die Komposition des Ganzen oder andere künstlerische Rücksichten zu opfern: „Das Gefühl sprang mir auf den Kopf wie der Henker." Da der Vergleich, ohne den Fortschritt der Handlung wesentlich zu beeinträchtigen, gelegentlich zu ganzen Gemälden ausgestaltet werden kann — man denke zum Beispiel an den Traum in „Das Geheimnis des Schlosses Hathaway" (IV, 33), der nichts weiter ist, als ein ausgeführter Vergleich —, so stellt er wohl dasjenige sprachlich-stilistische Mittel dar, das in seiner affektentladenden Potenz dem erzählenden Motiv am nächsten kommen kann.

Als Teilentladungen dieser Art kommen aber natürlich auch andere sprachliche Mittel in Betracht, vor allem die Verwendung von „Komplexworten" in übertragener Bedeutung, die dem

Verfasser Gelegenheit gibt, auch an solchen Stellen seine Lieblingsvorstellungen zur Geltung zu bringen, wo objektiv genommen kein Anlaß dazu vorliegt. Es handelt sich allerdings bei solchen Ausdrücken in der Regel nur um Ansätze zu einer Affektentladung, aber da den Dichter meistens nichts hindert, mehrere auf ein und denselben Vorstellungskreis bezügliche Worte und Phrasen hintereinander zu gebrauchen, ist auch die Wirksamkeit dieses Mittels nicht zu unterschätzen. Tatsächlich finden wir denn, daß derartige „komplexbedingte“ Ausdrücke mit Vorliebe gruppenweise auftreten.

Ein Mittel zu partiellen Affektentäußerungen dieser Art bilden nun ohne Zweifel auch Motive von der Natur des eingangs (S. 26) wiedergegebenen. Der Dichter verzichtet im Interesse der einheitlichen Darstellung darauf, ein Motiv zu verwenden, das den eben akut gewordenen Vorstellungskomplex direkt zum Ausdruck kommen läßt — also zu erzählen, das jemand erwürgt wurde —, und erfindet statt dessen ein anderes, das zwar zu diesem Komplex nur entferntere Beziehungen aufweist und infolgedessen nicht ganz so geeignet ist, dem Streben des Schaffenden nach Gefühlsentäußerung gerecht zu werden, das aber dafür den Vorteil bietet, daß es sich in den einmal gegebenen Zusammenhang leichter einordnen läßt. Solche Motive, welche aus irgendeinem Grunde — es braucht sich durchaus nicht immer um ästhetische Rücksichten zu handeln — die Vertretung von andern, affektstärkeren übernehmen, bezeichnen wir als sekundäre Motive.

Es liegt in der Natur der Sache, daß es im einzelnen Falle sehr schwierig sein kann, mit Bestimmtheit festzustellen, ob ein Motiv als Sekundärmotiv fungiert oder nicht. In Fällen, wie dem oben zitierten, hat uns der Autor die Sache leicht gemacht. Wir brauchen uns aber bloß vorzustellen, daß er den Vergleich mit der Schlange des Laokoon aus irgendeinem Grunde weggelassen hätte, so wäre es kaum mehr möglich, die Geschichte vom Gummischlauch mit einiger Sicherheit zum Komplex des Erwürgens in Beziehungen zu setzen.

Wenn aber anderseits gewisse scheinbar nebensächliche Motive immer wieder auftauchen, ohne durch den Zusammenhang in erkennbarer Weise veranlaßt zu sein, und wenn solche auffällig

häufige Nebenmotive anderseits begriffliche Beziehungen zu Vorstellungskreisen aufweisen, die wir als stark affektbetont und produktiv erkannt haben, dann werden wir allerdings die Frage aufwerfen dürfen, ob es nicht gerade diese Beziehungen sind, welche die sonst schwer verständliche Frequenz dieser Motive veranlassen, indem sie sie befähigen, als Sekundärmotive einen Teil der affektbefreienden Funktion zu übernehmen, in deren Ausübung die Primärmotive durch irgendwelche, von Fall zu Fall näher zu bestimmende Rücksichten gehemmt sind.

Liest man zum Beispiel die Szene aufmerksam durch, der das obige Beispiel entnommen ist, so wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, daß es wohl kein Zufall ist, wenn sie so reich ist an Details, die in irgendeiner Weise mit dem Motiv der den Hals umwindenden Schlange oder des Erhängens in Verbindung gebracht werden können: Erst ist von Halsbinden die Rede (199), dann wird erzählt, daß Flugbeil sein Nachthemd mit Bindfaden am Kronleuchter befestigt, dann (201) sieht er „zahllose Krawatten jeglicher Gattung sich auf ihn zuschlängeln wie Nattern“, dann wird mehrfach ein Schlüssel erwähnt, den Flugbeil an einem blauen Bändchen um den Hals trägt (227, 235). Auf S. 236 heißt es dann, daß sich „ein farbiges Band von Krawatten bis zum Ofen hin wand“, 246 und 250 ist dann wiederum von Krawatten die Rede, allerdings ohne daß wir irgendwie an den Vergleich mit den Schlangen gemahnt würden. S. 250 werden Kleider in den Schrank gehängt, 251 einer Uniform Erwähnung getan, die dort hängt, 252 hängt wieder eine Hose am Kronleuchter, und 251 „schlüpft“ der Leibarzt „mit dem Kopf durch die Kette, an der das Schildkrötenlorgnon hing“. An sich mag ja jedes einzelne dieser Details unbedeutend genug sein. Niemand wird zum Beispiel aus der bloßen Erwähnung von Krawatten auf ein Hereinspielen der Vorstellung des Erwürgens schließen; aber wenn sich die Motive dieser Kategorie in so auffälliger Weise häufen, ist man eben doch genötigt, sich nach einer Erklärung umzusehen. Und da die „Krawattenmotive“ in unserer Szene zweimal, das eine Mal durch direkten Vergleich, das andere Mal durch die Verwendung des Wortes „sich winden“

an die im selben Zusammenhang auftretende Laokoonvorstellung angenähert sind, werden wir für die Anhäufung aller dieser Details um so eher den Vorstellungskreis des Erstickens verantwortlich machen dürfen, als dieser Komplex in der sprachlichen Gestaltung der Szene, dort, wo sie ihren Höhepunkt erreicht, deutlich zum Durchbruch kommt (S. 237: Daß die böhmische Liesel ... den Mund aufriß und wieder schloß, als müsse sie ersticken; S. 238: Die Alte hatte sich mit einem gurgelnden Laut in die Krawattenschlucht gestürzt; S. 239: Vor Rührung erstickte ihm die Stimme; „Lis ...“ würgte der kaiserliche Leibarzt, brachte aber den Namen nicht heraus).

Ein ähnlicher Komplex von Sekundärmotiven ist im „Golem“ nachweisbar, in Gestalt der immer wieder auftauchenden Vorstellung von dem an einem Seile hängenden oder sich herablassenden Mann. Der Zusammenhang mit dem Motiv des Erhängens wird hier unzweideutig hergestellt durch die mehrfache Erwähnung eines Kartenblattes, welches „Der Gehenkte“ heißt (S. 128, 206: „Ein Mann hängt an einem Seil zwischen Himmel und Erde, den Kopf abwärts, die Arme anf den Rücken gebunden“ usw.).

Hat man erst einige solche Sekundärkomplexe festgestellt, so ergeben sich Beziehungen zu Motiven in anderen Erzählungen, die es schwer machen, nicht auch hier an den Primärkomplex des Erhängens zu denken. Man wird zum Beispiel nicht umhin können, ein Detail in der Erzählung „Der Wahrheitstropfen“ (V, 194: „Eine Wasserleiche, ein nacktes Weib mit dem Kopfe nach abwärts, die Füße an adernartiges Geflecht gefesselt, hing in dem grünen Wasser“) mit dem eben erwähnten Motiv vom „Gehenkten“ und damit indirekt mit dem Vorstellungskreis des Erhängens in Verbindung zu bringen.

Begreiflicherweise schließt sich auch an diese Sekundärmotive eine Schicht von Stellen an, in denen die Vorstellung des Hängens, oft in sehr überraschender Weise, nicht als Motiv, sondern nur sprachlich eingeführt wird. Man vergleiche:

I, 33. Wer sich mit mir in ein solches Läufergambit einläßt, der hängt in der Luft, wie eine Marionette.

II, 116. Das Weiße seiner Augen und die blitzenden Zähne hingen in der Finsternis wie gespenstische Lichtflecke.

II, 269. Vor dem Fenster hing die Nacht als schweres dunkles Tuch.

III. Der Vorstellungkreis der Blindheit.

Wir haben gesehen, daß die in Meyrinks Phantasie eine so bedeutende Rolle spielende Vorstellung des Ersticktwerdens ihre unbestreitbare sprachliche und motivbildende Expansionkraft mit einer Reihe von verwandten Vorstellungen, der des Erwürgtwerdens, des Erhängens, der Atemnot usw. teilt. Es wäre nun eine dankbare und verlockende Aufgabe, nachzuweisen, wie auch der „Vorstellungskreis des Nichtatmenkönnens", zu dem sich alle diese Einzelvorstellungen zusammenschließen, seinerseits wieder nur ein untergeordnetes Glied einer noch höheren Einheit darstellt, die wir als „Vorstellungskreis der behinderten Körperfunktionen" bezeichnen könnten und die sich aus einer Reihe von Komplexen zusammensetzt, welche alle das Element miteinander gemeinsam haben, daß irgendeine Tätigkeit der menschlichen Organe nicht in normaler Weise verläuft. Teilkomplexe dieses Vorstellungskreises höherer Ordnung wären zum Beispiel die Vorstellungen des Gelähmtseins, der gehemmten Herztätigkeit, der Taubheit, der Sprachstörungen. Es wäre nun ein Leichtes, den Nachweis zu erbringen, daß alle diese Komplexe nicht nur dazu beitragen, der sprachlichen Individualität Meyrinks ihr Gepräge zu verleihen, sondern daß sie auch zu dem Vorrat seiner dichterischen Motive ihre Beisteuer liefern. Da indessen dieser Nachweis hier zu weit führen würde, beschränken wir uns auf die Behandlung eines einzigen der hierhergehörigen Motivkomplexe, desjenigen der Blindheit. Wir brauchen nicht mehr besonders hervorzuheben, daß wir auch diese Bezeichnung in ihrem weitesten Umfang auffassen, daß wir also als Angehörige dieses Komplexes auch die Vorstellungen des Geblendetseins, des reduzierten Sehvermögens usw. betrachten.

Wir gehen dieses Mal vom sprachlichen Befund aus, was methodisch natürlich ebensogut möglich ist, und gehen erst nach Feststellung desselben daran, uns zu überzeugen, in welchem Ausmaße die Motivbildung den in der Sprache nachweisbaren Verhältnissen entspricht.

Wir sehen dabei zunächst ab von einer Reihe deutlich motivbedingter Belege für „blind“, „Blindheit“, „erblinden“ (I, 33, 34, 36, 38, 141; II, 283; III, 57, 192, 193, 194; VI, 208, 273), erwähnen aber zwei Stellen, weil sie uns wieder einmal zeigen, wie schwer es ist, eine scharfe Grenze zwischen den durch die Motivwahl veranlaßten und den nur sprachlich bedingten Belegen zu ziehen.

Im „Golem“ schildert der Dichter eine Vision seines Helden, die folgendes Detail enthält:

I, 20. In einer Staubwolke kam eilig hinterdrein getrappelt eine Herde kleiner blinder Schafe; die Futtertiere, die der gigantische Zwitter in seinem Gefolge führte, seine Korybantenschar am Leben zu erhalten.

Die Verwendung des Wortes „blind“ fällt ja hier offenbar unter die Rubrik „motivbedingt“; der Dichter erfindet das Detail, daß der Korybantenzug blinde Schafe mit sich führt und gebraucht infolgedessen das Wort „blind“ als das nächstliegende oder vielmehr einzig naheliegende. Die Behandlung des Motivs der Blindheit beschränkt sich aber hier auf dieses einzige Wort: streichen wir es, so ist damit auch das Motiv der Blindheit weggefallen. Es liegt also hier ein Grenzfall vor, insofern als Wort und Motiv sich decken.

Verwandt ist der folgende Beleg:

VI, 220. (Ein Büßer nährt sich bloß von dem Milchschaum, der von dem Maul eines säugenden Kalbes trieft) ... doch abermals ward ihm die Kunde, daß er noch immer ein Dieb sei, denn er hatte den blinden Würmern der Erde die Nahrung geschmälert, die ihnen Vischnu darreiche in Form jener Tropfen.

Auch hier ist das Wort „blind“ in gewissem Sinne objektiv berechtigt, da ja die unter der Erde lebenden Würmer wirklich des Sehvermögens entbehren, aber anderseits liegt die Erwähnung dieser Tatsache in dem obigen Zusammenhang doch recht ferne, so daß wir wohl auch berechtigt sind, den Fall als Anzeichen der Expansionskraft des Begriffes „blind“ in Anspruch zu nehmen, die sich hier durch ein einziges Wort, also nicht eigentlich erzählerisch, sondern rein sprachlich äußert.

An der Grenze zwischen Motiv und Wort stehen auch die

Belege, wo ein Wort in einem Vergleich gebraucht wird. In einem Fall, wie dem folgenden zum Beispiel,

I, 64. Ich fühlte: es sind da Dinge — unfaßbare — zusammengeschmiedet und laufen wie blinde Pferde, die nicht wissen, wohin der Weg führt, nebeneinander her,

treten dem Leser die blinden Pferde kaum weniger konkret vor Augen wie in dem oben zitierten Fall die blinden Schafe; man könnte in gewissem Sinne behaupten, daß ein Motiv eingeführt sei, nur daß es außerhalb des Ganges der eigentlichen Erzählung steht. Anderseits ist aber die Belebung der Darstellung durch Vergleiche im wesentlichen kein erzählerisches, sondern ein sprachlich-stilistisches Kunstmittel, das mit rein sprachlichen Erscheinungen, wie dem Bedeutungsübergang durch metaphorische Verwendung, so nahe verwandt ist, daß wir solche Bilder wohl am besten als Komponenten der sprachlichen Expansion eines Begriffes betrachten.

Indessen ist es in unserem Zusammenhang von geringer Bedeutung, ob man diese Bilder einfach unter die sprachlichen Erscheinungen einrechnet, oder sie irgendwie anders klassifiziert. Wir können uns hier damit begnügen, einfach die hierher gehörigen Fälle zusammenzustellen:

I, 7. In dieser Übereinstimmung gleichen sie haßerfüllten Blinden, die sich an ein schmutziges Seil klammern.

I, 64. Wie blinde Pferde (s. oben):

II, 44. Als sei er bisher blind gewesen, erschreckte ihn plötzlich aufs tiefste der Ausdruck in den Gesichtern, die ihn umwimmelten.

II, 186. Es war ihr zumute wie einer Blinden, die bisher nichts als finstere Nacht gekannt hat . . .

II, 239. Weil . . . schon das halbete Weggehen von Elias so is, als ob mer blind wird.

III, 8. . . . ein Mann, die Hände langsam tastend vorgestreckt wie ein Blinder.

IV, 121. Und flieht vor den haschenden Händen des Windes wie ein gescheuchtes blindes Tier der Finsternis.

IV, 248. Das Moorwasser schimmert durch den Nebel wie ein großes erblindetes Auge.

V, 66. Laien, die in der Natur, der blinden Henne gleich, auf dieses Heilmittel gestoßen waren.

Die übrigen Fälle, die wir zu verzeichnen haben, sind Belege für das Wort „blind“ und seine Ableitungen, welche außerhalb der eigentlichen konkreten Bedeutung des Wortes liegen, also auf keinen Fall als motivbedingt bezeichnet werden können. In der folgenden Liste stellen wir diejenigen Belege voran, in denen deutliche Expansion nicht vorliegt, da es sich um Verwendungsweisen handelt, die zwar als übertragene zu bezeichnen sind, die aber nicht der individuellen Sprache Meyrinks, sondern der allgemeinen Sprachtradition angehören, Ausdrücke also, wie „blinde Wut“, „blindes Vertrauen“ u. dgl. Es folgen dann diejenigen Ausdrücke und Verwendungsweisen, in denen der Dichter in seiner Vorliebe für das Wort „blind“ und seine Verwandten über die durch die Tradition gezogenen Grenzen hinausgeht. Eine scharfe Trennung zwischen den beiden Gruppen läßt sich nicht durchführen, da wir ja ohne gründlichstes Studium der Gesamtentwicklung nie mit Bestimmtheit die Möglichkeit bestreiten können, daß ein individuell scheinender Ausdruck doch irgendwie in der Tradition vorgebildet sein könnte.

I, 12. In blinder Raserei.

III, 200. Damit sie sich nicht vor seinem blinden Wüten verkröchen.

Heißer Soldat 41. Und nur der blinde, bornierte, grundlose Haß einer Menge, die ... allem sich entgegenstemmt, was nicht die Schablone geboren, hatte ihm das angetan.

I, 94. Ein tiefer Argwohn, der Führerschaft meiner Gedanken weiter blind zu vertrauen.

I, 311. Blind, vertrauensvoll, wohin der Weg auch führen mag.

V, 167. Um sich um so blinder der Leitung des Pastors hinzugeben.

V, 208. Sie fragen nicht und tun blind, was der Abt befiehlt.

III, 143. Es ist nicht Zufall oder blinde Willkür, daß der Mensch die Aufeinanderfolge seiner Geschlechter als „Stammbaum“ bezeichnet.

III, 45. Der Widerschein eines blinden Spiegels warf einen schrägen Lichtstrahl.

VI, 22. Die Spiegel erblinden.

V, 5. Tag für Tag blieben die Schuljungen stundenlang vor dem blinden Fenster stehen.

II, 48. Und blickte durch seine Augen hindurch wie durch langsam erblindende Fenster.

II, 325. Darunter lag die Ebene wie ein erblindeter Spiegel.

II, 314. Die Sonne hing wie eine Scheibe aus blindem, gelbem Metall hinter dichten Wolkenschleiern.

I, 294. ... Wie das Urteil der Menge über ihn lauten mußte, wenn sie mit ihren blinden Stallaternen in seine Seele hineinleuchten käme.

III, 259. Moderig riechendes Gewand, mit erblindeten Perlen, Gold und Juwelen bestickt.

I, 154. Ich begriff, daß er mit Absicht blind drauflos redete, um innerlich Ruhe zu bekommen.

I, 2. Zuweilen fahre ich empor aus dem Dämmer dieser halben Träume ... um blind von neuem hinter meinem schwindenden Bewußtsein herzutappen.

V. 140. Sesselstücke, Latten, was sich in der blinden Eile fand. ...

VI, 13. Blinde, heißhungrige Begierden tauchen empor aus den Wirbeln der Tiefe.

VI, 217. ... Ein lebenslanges, zermürbendes Warten auf geistige Erlösung in die Tat eines blinden Wanderns und Wanderns umgesetzt.

I, 134. ... nur wieder blind sein, ... — den Scheintod weiter leben, wie bisher, flehte ich.

I, 192. ... ich könnte in meiner Blindheit Dinge angerichtet haben, deren Tragweite bis ins Grenzenlose ging.

II, 96. Für die Offenbarung an andern müssen sie taub und blind werden.

II, 283. Es ist nur das Land vergänglicher Wonnen für blinde Gespenster, so wie die Erde das Land vergeblicher vergänglicher Schmerzen für die blinden Träumer ist!

II, 304. Weil mir die Menschen wie Gespenster erscheinen, die blind durchs Dasein irren.

II, 312. Die, die blind von der Erde gegangen sind, sind nicht drüben.

II, 312. So aber zieht er sich in unheilbarer Blindheit eine Schranke, die er nicht zu überspringen wagt.

III, 222. Und ich hab' nicht gehört und gesehen. War taub und blind.

VI, 44. Was ihn heute mit staunendem Grübeln erfüllt und wie aus tausend Scherben zerbrochenen Glases einen Pfauenschweif von bunten Farben spiegelt, scheint ihm morgen blind und grau ..., er setzt blind, taub und stumm Schritt vor Schritt.

VI, 183. Aber immer noch bleiben die Menschen blind.

VI, 187. Da lösten sich mir Schuppen von den Augen; doch ich bin noch blind und kann nur tasten.

VI, 260. Von der Blindheit der modernen Statistik, die da genau ausrechne, wieviel Menschen dem Schlangenbiß zum Opfer fielen, aber der Unzähligen nicht gedenke, die dem Familienleben erlagen.

I, 76. Gewiß ist, daß die Seele des alten Mannes für immer erblindete an dem Tage ...

IV, 150. Fühlen sie nicht, daß man einer Seele nicht helfen soll, — die blind geworden — sich auf ihre eigene geheimnisvolle Weise wieder zum Lichte tastet, — vielleicht zu einem neuen, helleren Licht?

IV, 202. Ihre Sinne waren blind in Sorge und Gram.

I, 239. Ein grauer, blinder Tag.

II, 263. Zwischen den braunvioletten Schollen kalte, blinde Wasserpfützen, die der Sonne nicht mehr trauen.

IV, 242. Über dem frostigen Dunst der Erde ein blindes, trauriges Abendrot.

Da schon ein Teil dieser Stellen die Neigung des Blindheitskomplexes, die ihm untergeordneten Wörter zu Gebietsüberschreitungen zu veranlassen, hinlänglich stark erkennen läßt, verzichte ich darauf, von den Belegen für einige begriffsverwandte Ausdrücke, wie „leere Augen", „tote Augen", „halbblind" usw. diejenigen hervorzuheben, die ähnliche Tendenzen verraten. Nur die Belegstellen für „blenden" seien noch angeführt, da sie zu verschiedenen nicht unwichtigen Überlegungen Anlaß geben.

In seiner ursprünglichen Bedeutung „blind machen" begegnet das Wort, soviel ich sehe, nur:

V, 8. „Ich habe diese Vögel bei Ihnen gekauft, ... da sie aber zu selten singen, müssen Sie mir sie blenden.“ „Was? Blenden?“ stotterte der Alte.“ Ja, — blenden. — Die Augen ausstechen oder brennen, oder wie man das macht.“

Daneben aber findet sich eine sehr stattliche Anzahl von Belegen, in denen das Wort im Einklang mit einem weitverbreiteten Sprachgebrauch in übertragener Bedeutung steht, und eine oder die andere Stelle, wo Meyrink die im allgemeinen für die übertragene Verwendungsweise von „blenden“ geltenden Grenzen sogar noch überschreitet. Man vergleiche die folgende Liste:

I, 37. Eine abermalige Bespiegelung des Auges ... müsse ... wegen der blendenden Strahlen geradezu verhängnisvoll wirken.

I, 113. Obwohl es fast finster war und meine Kerze mich nur blendete.

I, 122. Infolge des blendenden Mondlichts in tiefe Schlagschatten getaucht.

I, 144. Das Schneegestöber vor meinen Augen blendete mich.

I, 224. ... und der Gischt des Staudamms als blendender weißer Streifen schräg hinüber zum anderen Ufer lief.

I, 335. Drin ist alles blendend erleuchtet.

I, 348. ... und bin geblendet von neuer Pracht.

II, 50. So daß jedesmal ein greller, blendender Schein auf die Gasse fiel.

II, 64. Im nächsten Augenblick blendete ihn die aufleuchtende Glühbirne.

II, 100. Als risse ein Vorhang entzwei, sah Eva in das blendende Licht einer neuen Erkenntnis einen Augenblick hinein.

II, 116. Wie von einem Glanz geblendet schloß er die Augen.

II, 126. Jenes Grauen, das ins Leben tritt, ohne scheinbar zureichenden Grund, aus der Nachtseite der Seele herüberschreit wie ein Geschöpf der Dämmerung, um sich gleich darauf, geblendet vom Licht, wieder spurlos zu verkriechen.

II, 139. Eine irrige Demut blendet sie, so daß sie entsetzt zurücktaumelt wie Kinder vor dem eigenen Spiegelbild.

II, 184. (Das Mal auf der Stirn einer Erscheinung) war bei ihrem Befehl so blendend geworden, daß es ihr Denken verbrannte.

II, 213. Als ob in so einem Tiere der Teufel steckt, der in ihm den Verstand verblendet.

II, 251. Laß dich durch kein Wunder blenden.

II, 323. Ein hohes Minarett, blendend weiß wie glitzeriger Zucker.

III, 53. .... Geblendet von der grellen Sonne.

III, 174. Ihr blendendes Licht fraß die Farbe aus den Gesichtern und Kleidern der Versammelten.

IV, 86. Blendende Helle strömte herein.

V, 14. Von blendendem Licht beschienen.

V, 167. Das nunmehr die Blendwerke der Hölle von ihm abgelassen hätten.

V, 195. Der Tropfen spiegelte nur die blendende Sonne wider.

V, 199. Weiß steht das Kloster in den schwarzblauen Schatten, ... von blendenden Strahlen beschienen.

V, 219. Und haschte umher, daß alles geblendet die Augen schloß.

VI, 2. Erschreckt glotzt sie in den blendenden Lichtschein.

VI, 56. Der Ausdruck des Todes ist darin (in dem goldenen Gesicht), und dennoch strahlt aus dem Schein des Metalls, der die Züge halb verblendet, der Einfluß unzerstörbaren Lebens.

VI, 190. Ein blendendes Licht zersprengte mir plötzlich die Sinne.

VI, 218. Stunde um Stunde hatte sich der Kommerzienrat-Fakir weitergeschleppt, einem blendend weißen Punkt zu ..,

Wachsfigurenkabinett 175. ... und zündete eine winzige Lampe ... an, die einen blendenden engen Lichtschein warf.

Wachsfigurenkabinett 180. Wie der gigantische Magier mit seinen Blendspiegeln die Welt da unten hervorzaubert aus trügerischen Reflexen.

Überblicken wir diese Listen und vergleichen wir sie mit unseren Belegsammlungen für die Sippschaft von „ersticken", so können wir leicht feststellen, daß „blind" und seine Verwandten — zu den bisher behandelten Worten könnten, wie gesagt, noch verschiedene weniger zentral liegende Elemente des Begriffskreises hinzugefügt werden — ihr ursprüngliches Bedeutungsgebiet gleichfalls weit überschritten haben. Während aber diese

Gebietserweiterungen bei „ersticken, erwürgen, drosseln“ usw. zum größten Teil den individuellen Sprachtendenzen des Dichters zu verdanken sind, liegt die Sache bei „blind“ etwas anders. Hier hat die Sprachtradition dem Dichter schon so gründlich vorgearbeitet, daß er eine ganze Reihe von expansiven Verwendungsweisen der hierher gehörigen Wörter bereits fertig im allgemeinen Gebrauch vorfand. Diese „vorindividuelle“ Expansion ist so stark, daß sich im Laufe der Zeit geradezu neue Bedeutungen ausgebildet haben, die den Zusammenhang mit dem Grundbegriffe „blind“ beinahe aufgegeben haben. So gibt es sicher zahllose Deutsche, die sich beim Hören oder Aussprechen des Wortes „blendend“ des ursprünglichen Zusammenhanges mit dem Begriff „blind“ überhaupt nicht mehr bewußt werden, und „blendend“ ist vielleicht für die meisten nur mehr ein Synonym von „sehr hell“; es wird wohl in der Regel nicht mehr mit dem Begriff der Sehstörung oder gar der Blindheit assoziiert.

Derartige traditionelle Bedeutungsübertragungen dürfen natürlich nur mit großer Vorsicht als Zeugen dafür angeführt werden, daß der ihnen in letzter Linie zugrunde liegende Vorstellungskomplex bei einem bestimmten Dichter sprachlich expansionsfähig ist. Wenn wir dies gleichwohl hier getan haben, so berechtigen uns dazu die Zusammenhänge, in denen das Wort bei Meyrink des öfteren auftritt. Mehr als eine der oben zitierten Belegstellen verrät deutlich, daß Meyrink nicht zu den Leuten gehört, die das Wort „blenden“ nur oder vorwiegend in der abgeblaßten Bedeutung kennen und gebrauchen. Die ursprünglicheren Bedeutungen „blind machen, das Sehvermögen rauben“ sind für ihn noch durchaus aktuell.

Wenn es sich in diesem Falle zeigt, daß ein Wort, welches für die meisten schon zum abgebrauchten Cliché, herabgesunken ist, für Meyrinks Sprachgefühl noch lebendig, bildhaft geblieben ist, so steht dies im Einklang mit einer bei ihm deutlich zum Ausdruck kommenden Tendenz, den Bedeutungen der Worte auf den Grund zu gehen, sich über ihren ursprünglichen Bedeutungsinhalt, der im Lauf der Sprachentwicklung so oft verdunkelt worden ist, nach Möglichkeit klar zu werden. Man vergleiche hierzu seine Bemerkung über „Stammbaum“ (III, 143),

über „überall“ (III, 125), über „Kollege“ und „Kamerad“ (Wachsfigurenkabinett 120) und vor allem die Worte, die er dem Helden seines „Golem“ in den Mund legt:

I, 91. Was ich tausendmal im Leben achtlos als bloßes Wort an meinem Ohr hatte vorübergehen lassen, stand wertgetränkt bis in die tiefste Faser vor mir. Was ich „auswendig“ gelernt, „erfaßte“ ich mit einem Schlage als mein „Eigen“tum. Der Wortbildung Geheimnisse, die ich nie geahnt, lagen nackt vor mir.

Nach dieser kleinen Abschweifung, die wir nicht wohl unterdrücken konnten, da sie uns in Meyrinks Auffassung von der Sprache einen interessanten, wenn auch, wie wir uns nicht verhehlen dürfen, nur flüchtigen Einblick gewährt, gehen wir daran, die Fälle zusammenzustellen, in denen die Motivwahl durch den Vorstellungskreis der Blindheit beeinflußt erscheint.

Motive, die diesem Komplex angehören, fehlen in keinem von Meyrinks Hauptwerken. Im „Golem“ finden wir die Geschichte des Arztes Wassory, der seine Patienten in den Glauben versetzt, sie müßten erblinden, um dann an ihnen die „Iridektomie“ vornehmen zu können — eine Episode, die mit den lebhaftesten Farben geschildert wird und dem Dichter Gelegenheit gibt, eine ganze Anzahl von Ausdrücken zu gebrauchen, die sich irgendwie auf Blindheit und Augenleiden beziehen. Im selben Roman dann die Figur des blinden Musikanten Nephtali Schaffranek, der auch in „Tiefseefische“ (VI, 273 ff.) eine Rolle spielt. („Dann . . . hatte sich der stinkende Aasgeier der Liebespest auf seinen pflichttreuen Leib niedergelassen, hatte seine grausamen Fänge eingeschlagen da und dort und ihm beide Augen ausgehackt.“)

Aus dem „Grünen Gesicht“, demjenigen Werk Meyrinks, in dem der Blindheitskomplex sprachlich die größte Rolle spielen dürfte, ist vor allem die Szene zu erwähnen, wo der Held im Begriff steht, sich mit einer Schere die Augen auszustechen. Der Erscheinung des grünen Gesichts selbst werden „Augen wie finstere Schlünde“ zugeschrieben, ein Detail, das übrigens schon im „Golem“ (I, 227) vorgebildet ist.

In der Walpurgisnacht endlich spielt der gespenstische Einfluß

Ziskas, dessen Blindheit immer wieder hervorgehoben wird, eine große Rolle. In den Kreis der sekundären Motive gehört es, wenn der Leibarzt Flugbeil die weißen Zensurflecke in den Zeitungen anfangs auf Sehstörungen zurückführt.

Auch in den kleineren Erzählungen fehlt es nicht an verschiedenen Varianten hierhergehöriger Motive. Zu erinnern wäre etwa an die Erzählung „Der Opal", wo von Augen die Rede ist, die zu Steinen erstarren (IV, 29), an „Dr. Lederer" (IV, 209) — ein Kind ist so häßlich, daß man ihm eine blinde Amme suchen muß —, an „Das ganze Sein ist flammend Leid", wo Singvögel geblendet werden sollen, damit sie besser singen (V, 1). Dem Körper entnommene Augen spielen in „Die Pflanzen des Dr. Cinderella" eine Rolle (V, 72).

Meyrinks Werke, die ja sämtlich in der Gegenwart spielen, sind außerordentlich arm an Erwähnungen von historischen Persönlichkeiten. Es ist daher bemerkenswert, daß sich unter diesen wenigen zwei Blinde befinden, nämlich Ziska in der Walpurgisnacht und Torquemada, der sogar in zwei verschiedenen Werken (VI, 208 und 256), beidemal ziemlich unvermittelt, vorkommt. Bei beiden wird regelmäßig ihre Blindheit besonders hervorgehoben.

Wenn wir aus der Häufigkeit, mit der die Worte „blind" und „blenden" bei Meyrink auch an solchen Stellen auftreten, die ihre Verwendung keineswegs nahelegen, darauf schließen zu können meinten, daß der Begriffskreis der Blindheit die Phantasie Meyrinks lebhaft beschäftigt, so finden wir demnach diesen Schluß durch das reichliche, motivbildende Auftreten der entsprechenden Vorstellungen vollauf bestätigt.

IV. Die Vampirmotive und ihre sprachlichen Reflexe.

Wir wenden uns schließlich einer Gruppe von Vorstellungen zu, der wir in Meyrinks Produktion immer wieder begegnen, und die wir als „Vampirkomplex" bezeichnen können. Es handelt sich um Motive, die im einzelnen stark variieren können,

aber alle den gemeinsamen Zug aufweisen, daß irgendein Wesen sich von Stoffen nährt, die es anderen entzieht.

Es ist bei diesem Stoffkreis noch schwieriger als bei den bisher behandelten, mit Sicherheit zwischen Motiv und sprachlicher Eigentümlichkeit die Grenze zu ziehen. Vermittelt durch bis ins Detail ausgeführte Bilder, ist der Übergang vielmehr ein ganz allmählicher. Indessen haben wir ja schon mehrmals darauf hingewiesen, daß es nicht unsere Aufgabe ist, den Begriff des erzählenden Motivs gegen den der stilistischen Figur und der rein sprachlichen Eigentümlichkeit logisch abzugrenzen. Was uns interessiert, ist auch hier nur die Tatsache, daß ein für die literarische Eigenart eines Dichters bedeutungsvolles Motiv Entsprechungen im Bereich der Sprache aufweist, daß also auch hier sprachliche und erzählerische Erfindung Hand in Hand gehen oder besser gesagt, sich auf die gleichen psychischen Ursprünge zurückverfolgen lassen.

Vielleicht am charakteristischsten tritt uns das Vampirmotiv in „I. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln“ entgegen: Obereit löst sich von seinem Körper los und begibt sich zu den gespenstischen Doppelgängern der Erdenwesen, die deutlich als vampirartige Schemen charakterisiert werden: sie „fressen den Menschen das Leben und die Zeit weg“, „nähren sich von dem Mark ihrer irdischen Urformen“, „saugen uns aus wie Vampire“ usw. (VI, 124 ff.). Es ist das Wünschen, Warten und Hoffen des Menschen, das in diesen „Zeitegeln“ Form gewinnt.

„Der Schrecken“ heißt eine schon einmal erwähnte Skizze (V, 210), die die Gefühle eines Mörders vor der Hinrichtung schildert. In ihrem Mittelpunkt steht eine „Animalisierung“ des Schreckens, der in Gestalt eines ungeheuren Blutegels gedacht wird:

„Er schleicht zu den Gerichteten und saugt ihnen das warme Blut aus — unterhalb der Kehle, dort, wo die große Ader das Leben vom Herzen zum Kopf trägt.“

Die Erzählung „Bal macabre“ weiß von einem geheimnisvollen Klub zu berichten, dessen Mitglieder, Scheintote, durch „zeckenhaftes, vampirartiges Sichansaugen“ an Lebende sich durch deren Genüsse zu bereichern verstehen (IV, 67).

In mehreren Fällen werden weibliche Personen als vampir-

hafte Wesen charakterisiert, so Mercedes in „Bologneser Tränen“ (IV, 151), die allen ihren Geliebten Verderben bringt. „Mir fiel das Märchen ein von der Sultanin, die eine Ghule war und bei Vollmond zum Friedhof schlich, um auf den Gräbern vom Fleische der Toten zu essen,“ heißt es an der Stelle, wo sie uns geschildert wird. Auch Polyxena in der „Walpurgisnacht“ gehört hierher, von der es heißt: „Die saugt Blut,“ und „dahinter verbirgt sich vampirgleich der unsterbliche Keim der alten blutdürstigen Brandstifterrasse“ (III, 58 und 261). Ferner die Mutter Meister Leonhards, „ein scheußliches Rieseninsekt in Weibsgestalt“, die „immer neue Kräfte zu bekommen scheint, je mehr die Menschen in ihrer Nähe siech und schlaff werden,“ die noch nach ihrem Tode Unheil stiftet und Anlaß gibt zu „schauerlichen Geschichten von dem rätselhaften Verschwinden von Menschen, die dann als Werwölfe die Gräber aufscharren und sich von den Leibern der Toten nähren“ (VI, 9, 18, 29, 30 usf.).

Vampirartige Eigenschaften werden auch bei der Schilderung der „Mondbrüder“ angedeutet: ihr Diener kann einen Verdacht nicht loswerden, den er nicht klar aussprechen kann, dessen Natur aber seine Worte erraten lassen: „Gibt's denn nicht auch Pflanzen, die sich nie recht entwickeln können, die trostlos verkümmern und wachsgelb bleiben . . ., bloß weil die Giftsumach in ihrer Nähe wächst und heimlich an ihren Wurzeln zehrt?“ (VI, 164).

In denselben Vorstellungskreis gehört es, wenn eine Giftpflanze dadurch dem Vampirkomplex angenähert wird, daß der Dichter schildert, wie sie von den Mitgliedern eines Mönchsordens mit Blut begossen wird; auch diese Pflanze wird (VI, 153) direkt als Vampir bezeichnet.

Wiederum von einigen weniger bezeichnenden Fälle absehend, führen wir nur noch den schon einmal erwähnten Traum (IV, 33) an: Der Erzähler fühlt sich auf einer Toteninsel liegen; riesenhafte Taschenkrebse, „hypertrophiert von der Mästung an menschlichem Aas“, eilen über den Sand, „und einer von ihnen, träumte mir, saß an meinem Halse und sog mir das Blut aus“. Da diese ganze bis in die Einzelheiten geschilderte Episode eigentlich nur ein Vergleich ist („So, denke ich mir, wie in

meinem Traum, muß auch im Leben der Earls of Hathaway noch ein leises Hoffen glimmen"), führt sie uns hinüber zu den sprachlichen Belegen für die Expansionskraft der Vampirvorstellung, von denen einige ganz ausgesprochen bildhaften Charakter haben.

Diese sprachliche Expansionskraft des Vampirkomplexes nun zeigt sich in erster Linie darin, daß eine ganze Reihe von äußerlichen und inneren Vorgängen, die für die meisten Menschen assoziative Beziehungen zu diesem Komplex nicht besitzen, bei Meyrink durch sprachliche Mittel an ihn angenähert werden; dies geschieht dadurch, daß bei der Schilderung Worte verwendet werden, deren enge Beziehungen zum Vampirkomplex unverkennbar oder wenigstens leicht nachweisbar sind. Die betreffenden Vorgänge werden dann als Wirkungen einer saugenden, gierig schlingenden, verzehrenden Macht dargestellt. Wie nicht anders zu erwarten, verteilt sich auch hier die Wirkung des Affektzentrums, welches der Vampirkomplex ohne jeden Zweifel darstellt, auf eine ganze Reihe von einzelnen Worten und Ausdrücken. „Ader", „Blut", „blutleer", „saugen", „Spinne", „verschlingen", „verzehren", „versengen", „zerfressen", „zernagen" sind lauter solche Worte, deren nicht zu verkennende sprachliche Expansivität durch ihre Beziehungen zur Vampirvorstellung hervorgerufen oder, wenn sie schon an sich Affektträger sind, vergrößert wird.

Am deutlichsten sind diese Beziehungen bei „saugen" und seinen Verwandten. Man vergleiche etwa die folgenden Belege:

I, 55. (Der Dichter spricht davon, wie oft leblose Gegenstände für unsere Phantasie die Formen lebender Wesen annehme). Und immer zieht durch solche schemenhafte Versuche der angesammelten Gedankenherden, die Wälle der Alltäglichkeit zu durchnagen, für uns wie ein roter Faden die qualvolle Gewißheit, daß unser eigenes Inneres mit Vorbedacht und gegen unseren Willen ausgesogen wird, nur damit die Gestalt des Phantoms plastisch werden könne.

I, 252. Die veratmete Luft, das ewige Klappern der Billardkugeln, das trokene, unaufhörliche Geräusper eines halbblinden Zeitungstigers mir gegenüber . . . Und das alles in den Wand-

spiegeln doppelt und dreifach sehen zu müssen! Es sog mir langsam das Blut aus den Adern.

III, 94. Er fühlte, daß ihm der Tod das Blut aus den Adern sog.

V, 42. Auf uns allen lastete die Zeit — sog uns aus wie ein Polyp.

V, 72. Wie Kettenglieder hängen die gespenstischen Beunruhigungen, die mir die Lebenskraft aussaugen, zusammen.

V, 73. Ich grüble da an etwas Giftigem, — Bösartigem, das sich mit hämischem Behagen von mir aus dem Banne der Leblosigkeit losschälen lasse, um sich später wie eine unheilbare Krankheit an mir festzusaugen.

V, 216. Etwas saugt ihm am Herzen, er kann es nicht sehen.

V, 230. Heulende Schmerzen, wie der Tod das Fleisch von den Knochen saugt.

Zu diesen ohne weiteres deutlichen Fällen kommen dann andere, deren Zusammenhang mit dem Vampirkomplex auf den ersten Blick nicht erkennbar ist, sich aber feststellen läßt, sobald man den Umstand berücksichtigt, daß gewisse Assoziationen bei Meyrink gerade dort mit Vorliebe auftreten, wo dem Dichter der Vampirkomplex aktuell wird. Aus einer Phrase wie:

V, 144. ... Und begann dann eifrig, an seiner halberloschenen Zigarre zu saugen, mit gierigem Schielen ihr Anglimmen belauernd,

würde man natürlich bei einem andern Dichter nie und nimmer mit dem Vorstellungskreis des Vampirismus in Verbindung bringen. Wenn man sich aber vor Augen hält, wie kräftig dieser Komplex die Richtung von Meyrinks Phantasietätigkeit immer wieder beeinflußt, ferner, daß das Wort „saugen“ geradezu als einer der wichtigsten sprachlichen Vertreter dieses Komplexes gelten muß, und schließlich, daß die Worte „gierig“ und „lauern“, die hier unmittelbar auf „saugen“ folgen, an einer ganzen Anzahl von Stellen im deutlichsten Zusammenhang mit dem Vampirkomplex auftreten, also eng mit ihm assoziiert sind, so wird man den Schluß nicht zu kühn finden, daß auch hier dieser Komplex dem Dichter bewußt oder unbewußt vorgeschwebt

und die sprachliche Gestaltung die geschilderte Szene beeinflußt haben dürfte. Ist aber dies richtig, so dürfen wir wohl auch keinen bloßen Zufall darin erblicken, daß es unmittelbar vorher heißt: „Professor Z. weidete sich an der Verblüffung seiner Gegner."

Wenn wir nun immerhin zugeben müssen, daß in einem Fall, wie dem zitierten, über Vermutungen kaum hinauszukommen sein dürfte, so können wir uns mit größerem Vertrauen auf die folgenden Belege berufen, die einerseits deutlich mit der Vampirvorstellung zusammenhängen und anderseits unverkennbar das Bild der Expansion, der sprachlichen Grenzüberschreitung auf Kosten anderer, weniger stark affektbetonter Ausdrücke darbieten:

V, 212. Dunkelgelb mit schwarzen Flecken, saugt er (der Blutegel) sich die Zellen entlang am Boden hin.

Die Stelle steht in einem Zusammenhang, wo ohne jeden Zweifel der Vampirkomplex in der Phantasie des Dichters geradezu dominiert; es scheint mir daher ausgeschlossen, daß die sehr auffällige Verdrängung des Wortes „kriechen" durch „sich saugen" auf eine andere Ursache zurückgeführt werden könnte als auf die auch hier wieder zutage tretende psychische Aktivität dieses Komplexes.

Dazu stimmt gut eine ähnliche Stelle, nämlich:

V, 152. Langsam saugen sie (die „Betschnecken") sich über die kalten Fliesen.

Die „Betschnecken" sind ein vollkommenes Analogon zu den oben erwähnten „Zeitegeln": wie sich diese von den vergeblichen Hoffnungen nähren, so leben jene von leeren Gebeten. Schon dieser Zusammenhang würde uns also sicher berechtigen, auf eine sprachliche Wirkung des Vampirkomplexes zu schließen. Dazu kommt aber noch, daß in unmittelbarer Nähe der Stelle eine Reihe von Ausdrücken auftauchen, die wir als typische Begleiter dieses Komplexes von anderen Stellen her kennen: „Verschlungen ist der laute Schein der Welt ... Das Herz ... trinkt den dunkeln Weihrauchduft ... Wesen ohne Blut ... wachsbleich ... Eine gespenstische Spinne ... gierige Hände usw.

Mit diesen beiden Stellen vor Augen ist es natürlich ganz unmöglich, den folgenden Beleg vom Verdachte, eine Reminiszenz an den Vampirkomplex zu enthalten, freizusprechen:

I, 128. ... wie sich die Mondstrahlen mit schneckenhafter Trägheit über den Boden hinsaugen.

Auch hier ist der Zusammenhang bezeichnend: die Stelle schildert, wie der Held des Romans mit einem gespenstischen Doppelgänger ringt.

Beziehungen zum Vampirkomplex stehen auch bei folgender Stelle außer Zweifel:

Wachsfigurenkabinett 170. Die Teleskope saugen aus den Sternen ... und ziehen die Strahlen ... herab in den Wirbel ihrer Brennlinsen.

Das unmittelbar nachher Gesagte enthält nämlich eine Schilderung der Gestirne, die aufs deutlichste von Vampirvorstellungen beeinflußt ist: „Wie um gewisse Nachtstunden die seelenlosen Schemen der abgestorbenen Himmelskörper lebensgierig sich in das Reich der Sichtbarkeit schleichen.“ Auch hier begegnen wir übrigens in der nächsten Umgebung dem Worte „lauern“: „Wer mit sprungbereiten Sinnen die Nächte durchlauert.“

Ich wähle aus der großen Menge der übrigen in Betracht kommenden Belege eine Anzahl aus, die, teils an sich, teils im Zusammenhang mit den bisher zitierten, als Zeugnisse für die sprachliche Produktivität der Vampirvorstellung im weiteren Sinne des Wortes gelten können:

I, 181. Nur dieses furchtbare blutlose Lauern nicht mehr fühlen.

VI, 172. (Der Mond —) eine blutlose, kosmische Leiche.

Wachsfigurenkabinett 178. Eine fremdartige Verwesung ..., die den harten Stein in eine gedunsene Masse wie blutleeres, entartetes Zahnfleisch verwandelt, — sich mit der Schnelligkeit leckender Flammen weiterfrißt.

I, 106. Eine Liebe, die für mein Herz zu stark gewesen, hatte ... mein Denken zernagt.

I, 179. ... Die lähmende Schrecknis des unfaßbaren Nicht-Etwas, das keine Form hat und unserem Denken die Grenzen zerfrißt.

II, 16. Das schreckliche Gesicht, das sich immer tiefer in seine Sinne einfraß.

II, 193. Der Ausdruck lodernder Wildheit in seinen Augen fraß sich in ihre Sinne ein.

II, 241. Die vom Wahne des Tuns Zerfressenen.

III, 138. Und das Blut als das Sinnbild des Lebens wurde die Inbrunst ihrer Seele, fraß sich ein ins Innerste.

III, 174. Ihr blendendes Licht fraß die Farbe aus den Gesichtern und Kleidern der Versammelten.

III, 222. Eine Stadt des Irrsinns und des Verbrechens hat mich umgeben und meine Jugend gefressen.

IV, 94. Breitschultrige Finsternis kroch hervor hinter Steinen und Algen und fraß die verschwommenen Schatten der Korallenbänke.

VI, 29. Das Gerücht frißt sich immer weiter und weiter ins Land.

VI, 95. ... Den Gedanken, der mich zerfrißt.

VI, 275. Eine unbegreifliche, krüppelhafte Leidenschaft ... hatte sich in sein Wesen eingefressen wie eine Zecke.

II, 118. Silbe für Silbe ... hatte die Stille die Worte eingeschluckt mit gierigem, gespenstischem Munde.

I, 228. ... so schluckten die dunkelbraunen Wände das spärliche Licht der Hängelampe ein.

V, 157. Wie die Sonne ... die Tautropfen schlürft, wird sie auch sein Leben austrinken.

II, 251. Ein Schemen, ein Dieb, der von deinem Leben zehrt ... Die Diebe, die die Kraft der Seele stehlen ...

I, 179. Das Lauern ringsum trank jeden Laut.

I, 51. Sie (die Marionetten) leben mit von seinem (des Marionettenspielers) Leben.

I, 95. Ich konnte immer nur einen Gedanken durch einen anderen vertreiben, und starb der eine, schon mästete sich der andere an seinem Fleische.

V, 251. Sind die beiden Gestalten Spaltungen meines Ichs?... Dann würde ich sie ja füttern mit meinem eigenen Leben!

VI, 148. Das Leben ... hat uns die Seele verdorrt, unser eigenstes innerstes Ich gestohlen.

I, 70. Dann fiel die Musik über das Geräusch her und verschlang es.

IV, 112. Wenn Finsternis die Formen und Farben verschlungen hatte.

I, 130. ... da lag etwas — wie soll ich nur sagen — Nichtheimliches für mich darin, daß die Entfernung alle Dinge zu verschlingen vermag.

II, 184. (Das Kreuz) ... war so blendend geworden, daß es ihr Denken verbrannte.

II, 29. Ein flammendes Kreuz ... dessen Licht immer wieder sein Gehirn verzehrt.

Wie schon einmal hervorgehoben, gehört es zu den auffälligsten Zeichen für die sprachliche Produktivität eines Vorstellungskreises, wenn er zur Bildung von ganz neuen Worten Anlaß gibt. Es verdient daher das Wort „Zeitegel" eine nochmalige Erwähnung, da wir es hier ganz offenkundig mit einer Neubildung Meyrinks zu tun haben.

Ehe wir das Thema der Vampirkomplexe verlassen, noch eine kurze Bemerkung zum Problem P s y c h o l o g i e d e r d i c h t e r i s c h e n E r f i n d u n g. Wer sich nach den Gründen der ohne Zweifel im Wachsen begriffenen Einwirkung Meyrinks auf unsere Zeit fragt, der wird sich bald darüber klar sein, daß weder die unerschöpfliche Phantasie des Erzählers noch die gewaltige Ausdrucksfähigkeit des Sprachkünstlers Meyrink als einzige Ursache gelten können. Was er vor verwandten Autoren voraus hat, ist vielmehr eine Eigenschaft seiner Imaginationsgabe, für die ich keinen anderen Ausdruck weiß als mythenbildende Phantasie. Die Gestaltungskraft, mit der primitive Völker und Kinder das Gebiet des Unbegreiflichen mit freundlichen und feindlichen Wesen, mit Göttern und Dämonen beleben, hat sich Meyrink in die Zeit seiner dichterischen Reife hinübergerettet. Sie läßt ihn Gestalten erfinden, die, außerhalb der Sinnenwelt stehend, bald wie die „Zeitegel" den Gestalten der „niederen Mythologie", den Dämonen und Gespenstern, verwandt sind, bald, wie das „Grüne Gesicht", zum Symbol und Träger einer Weltanschauung von religiösem Ernst heranwachsen. Das Beispiel der Zeitegel zeigt uns nun, daß sich die Zusammen-

hänge, die wir zwischen Sprache und Motivwahl nachweisen konnten, auch auf diese höchststehenden Produkte von Meyrinks dichterischer Schaffenskraft erstrecken, und weitere Untersuchungen würden diese Erkenntnis bestätigen. Nach allem, was wir bisher gefunden haben, wird uns das nicht verwundern. Es handelt sich eben in allen diesen Schöpfungen um Erzeugnisse einer einheitlichen Persönlichkeit, und die bei der Konzeption und Ausgestaltung mitwirkenden Faktoren, vor allem die für jede nicht rein verstandesmäßige Tätigkeit so entscheidend wichtigen Gefühlsmomente, sind dieselben, ob es sich nun um dichterische Erzeugnisse, um sprachliche Neubildungen oder um die Erfindung von Gestalten und Symbolen mythisch-religiöser Natur handelt.

V. Schlußbemerkungen.

Es sind nur wenige Beispiele, an denen wir dargetan haben, wie Wort und Motiv bei einem Dichter wie Meyrink einander entsprechen. Indessen hindert uns nur der Wunsch, die vorliegende Arbeit nicht allzusehr anschwellen zu lassen, an einer Vervielfachung der Belege. Die im obigen nachgewiesenen Beziehungen sind so typisch, daß man sich vielmehr überhaupt fragen muß, ob es denn bei Meyrink wichtige Motive gebe, die keine sprachlichen Analogien besitzen, und markante sprachliche Neubildungen, denen nicht verwandte Motive entsprechen. Wie es bei den psychologischen Ursachen dieser Erscheinung nicht anders zu erwarten ist, sind, wie ich schon heute mit Bestimmtheit behaupten kann, ähnliche Verhältnisse auch bei andern Dichtern die Regel. Doch dürfte es uns natürlich auch nicht wundern, wenn es sich bei weiteren Untersuchungen herausstellen sollte, daß es an Ausnahmen nicht fehlt. Ist es doch zum Beispiel leicht denkbar, daß eine affektbetonte Vorstellung zwar stark genug ist, um sprachliche Grenzverschiebungen zu verursachen, hingegen zu schwach, um ein erzählerisches Motiv zu schaffen, dessen Ausarbeitung ja in der Regel unvergleichlich mehr Zeit und Mühe kostet als das Niederschreiben eines neugebildeten Wortes. Es wäre auch recht gut denkbar, daß ein phantasievoller Dichter aus irgendwelchen Gründen, zum Beispiel um des Kontrastes willen, seine

Erfindungen in das alleralltäglichste Sprachgewand kleidete, so daß der Nachweis sprachlicher Analogien zu seinen Motiven auf Schwierigkeiten stoßen könnte. Indessen dürfen uns derartige denkbare Ausnahmsfälle nicht daran hindern, den schon eingangs mit Bedauern erwähnten Übelstand zu erkennen und nach Kräften zu bekämpfen, daß der Literarhistoriker, der die Schöpfungen eines Dichters auf ihre Motive hin untersucht, in der Regel von einer Untersuchung seiner sprachlichen Eigentümlichkeiten absehen zu dürfen meint, während es anderseits nicht an Linguisten fehlt, die einen Seitenblick auf die literarische Eigenart der sprachlich untersuchten Autoren am liebsten als Allotria stempeln möchten.

Noch nach einer zweiten Richtung hin ist aber das Ergebnis unserer Untersuchung verwertbar: wir haben deutlich gesehen, daß Meyrink, bei aller Selbständigkeit in sprachlichen Dingen, doch in vielen Punkten nur Tendenzen fortsetzt, die schon vor ihm in der Entwicklung der deutschen Sprache zu Bedeutungsverschiebungen und anderen Neuerungen geführt haben. Der einzelne ist eben, so originell er auch erscheinen mag, doch wieder nur ein Produkt seiner Zeit, er teilt unendlich vieles mit gleichstrebenden und ähnlich veranlagten Zeitgenossen. Anderseits aber ist das literarische oder sprachliche Bild, das ein ganzer Zeitabschnitt bietet, nichts anderes als eine Summierung von Individualerscheinungen, die Übereinstimmendes deutlich hervorhebt, allzu stark von der Norm Abweichendes in den Hintergrund treten läßt. Unter diesen Umständen gewinnt der Satz erhöhte Wahrscheinlichkeit, daß auch die Gemeinsprache einer bestimmten Periode zu den literarischen Richtungen, die während derselben herrschen, analoge Beziehungen aufweisen muß, wie wir sie zwischen den individuellen Spracheigentümlichkeiten eines Dichters und seiner Stoffwahl nachweisen konnten. Das Ergebnis der vorliegenden Arbeit darf also vielleicht Anspruch darauf machen, als ein Glied in der Kette jener Bestrebungen gewertet zu werden, die darauf abzielen, die Sprachgeschichte aus der ihr drohenden unfruchtbaren Isolierung zu befreien und sie in den Rahmen der allgemeinen Kulturgeschichte einzuordnen.

Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns.

Von

Leo Spitzer.

Motto: Im Französischen heißt *le mot* nicht nur ‚das Wort', sondern auch ‚die Lösung eines Rätsels'. Man kann also sagen: *Le mot est le mot de la situation.*

Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns.

Der Leser von Christian Morgensterns gereimten Grotesken-sammlungen *Galgenlieder, Palmström* und *Palma Kunkel*[1]) hat zuerst ein Gefühl, das zwischen Grauen und Lachen hin und her schwankt: er weiß nicht, ob er sich oder den Dichter als „dumm" erklären soll, er glaubt, entweder er verstehe die vom Dichter gemeinten Tiefsinnigkeiten nicht, oder dieser wolle ihn nur durch scheinbaren Ernst narren, in Wirklichkeit sei das alles nur bedeutungsloses Wortgeklingel ohne geistigen Zusammenhang.

Vielleicht kann der Sprachforscher hier aufklärend wirken und die Absicht des Dichters nachzufühlen versuchen.

Morgenstern hat ein feines Gefühl für die Zufälligkeit aller Namen der menschlichen Sprache: der Mensch nennt die Dinge „daß sie so hießen" und glaubt nun, die Dinge „seien", was sie ihm „heißen". Morgenstern parodiert wiederholt diese menschliche Überheblichkeit, indem er den Wesen und Dingen der Außenwelt einen Haß gegen diese menschliche Überzeugung von der Sinngemäßheit der Namen zuschreibt: das Gedicht „Die Westküsten" (G. 42) ist hierfür bezeichnend:

> Die Westküsten traten eines Tages zusammen
> und erklärten, sie seien keine Westküsten,
> weder Ostküsten noch Westküsten —
> ‚daß sie nicht wüßten!'
>
> Sie wollten wieder ihre Freiheit haben
> und für immer das Joch des Namens abschütteln,
> womit eine Horde von Menschenbütteln
> sich angemaßt habe, sie zu begaben.

Die Westküsten unterzeichnen also eine Resolution: „daß es uns nicht gibt" und rufen verschiedene Tiere, Möwe und Walfisch, dafür zu Zeugen an — vergessen aber dabei, daß die Namen „Möwe" und „Walfisch" genau dasselbe Unrecht an den Wesen der Umwelt begehen, das die Westküsten nicht mehr zu ertragen gewillt sind — ein Bild des Menschen, der, wenn

---

[1]) Abgekürzt: G. = Galgenlieder, P. = Palmström, P. K. = Palma Kunkel (alle Berlin, Bruno Cassirer).

er eine ihm geltende Bezeichnung seiner Mitmenschen ablehnt, doch nicht auf das Recht verzichtet, Namen an seine Mitmenschen auszuteilen. Die ruhige Wahrheit, die der Walfisch ausspricht,

Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu,

ist ein Satz, der nicht nur den Küsten, sondern dem Menschen einen „Spiegel" vorhält: jeder Name ist eine Beurteilung, Einordnung, Klassifikation der Dinge der Außenwelt, daher möge sich der benennende Mensch selbst nicht gegen Benennung wehren. Als Gegenstück zu den Westküsten, die sich ihre Namen nicht mehr gefallen lassen, anderen aber weiter willkürliche Namen geben wollen, sei der Papagei „Lore" genannt (P. 38 ff.), der nicht sprechen will und dem die Benennung durch den Menschen („Lore") eine vielwöchige Krankheit verursacht, aus welcher ihn erst ein hilf- und opferreicher junger Hund befreit, der „den Namen also gleichsam auf sich nehmend" sich „Lorus" taufen läßt: die Wegnahme des Namenjoches oder Namensfluches durch den Hund erscheint im Lichte einer Erlösungstat, wie sie eben nur die Liebe zuwege bringt. Der Esel lehnt sich gegen seinen Dummheitsruf auf (P. K. 32), und ähnlich empört sich die Erde gegen die Ausdrucksweise des Würfels „der Erde ewig dunkler Schoß" (G. 36) und weist nach, daß der Würfel — wenn wir so sagen dürfen — „kubomorph" von Dunkelheit der Erde spricht, wo er selbst mit seiner sechsten Seite sie verdunkelt:

Du Esel sprach sie, ich bin dunkel,
weil dein Gesäß mich just bedeckt!
Ich bin so licht wie ein Karfunkel,
sobald du dich hinweggefleckt.

Den „Esel"-Würfel nennt man, und — den „Esel"-Menschen meint man! „Ohne Wort, ohne Wort, rinnt das Wasser immer fort" (P. K. 37): was es sprechen könnte, wären ja nur alte Worte — und doch drückt gerade dies Gedicht mit seinem durchgehenden zweiteiligen Versbau aus, was der Mensch in die Wortlosigkeit des Naturgeschehens hineinhört: „ohne Wort, ohne Wort" — also einen Zweierrhythmus in das Schweigen! — „Die Welt, die — schreit" ist eine Verjüngungskur, die Gott-„Papa" der sterbenden Luft verordnet: „Tonmassage" (P. K. 38).

Das Wort läßt uns nicht zum „Ding an sich" vordringen — könnten wir den Schleier der Worte wegziehen, wir fänden vielleicht mit Morgenstern die Tautologie, daß „die Idee des Hunds" „aussah wie ein — Hund" (P. K. 46).

Der Name ist manchmal vor dem Ding da. M. hat die Unlogik eines Ausdrucks wie „die Straße wird angebaut", wo das Subjekt des Satzes etwas Nichtbestehendes ist, empfunden: „ich bin eine neue Straße", so stellt sich uns eine Operettendiva gleich im Begriff mit einem Auftrittscouplet vor (P. K. 58): „die Häuser kommen noch nach!" „Sein" ist in dieser Welt des Scheins identisch mit „Heißen", und aus dem Heißen, dem Namenschall folgert ein Benanntes seine Überlegenheit über ein Namenloses.

Ich heiß' auch schon seit gestern,
und zwar Neu-Friedrichskron,
und links und rechts die Schwestern,
die heißen alle schon.

Morgenstern konstruiert — wie einen Zwischenraum ohne Zaun — eine Straße ohne Häuser, eine Straße gewissermaßen auf Kredit:

Die Herren Aktionäre,
die haben mir schon vertraut:
es währt nicht lang, auf Ehre,
so werd' ich angebaut.

Im Gegensatz zu unseren menschlichen Sprachen, in denen jedes Wort eine Bedeutung hat, erfindet er eine Sprache, die nichts bedeutet, das große *Lalulā*: der Leser wird offenkundig zum Besten gehalten: er erwartet von vornherein Bedeutung, Sinn und glaubt, an sich die Schuld suchen zu müssen, wenn er die zusammenhanglosen Lautgrimassen des Lalulā nicht „versteht". Der Leser ist eben gewohnt, in einer Publikation Sprache zu suchen, d. h. einen ausgedrückten Inhalt, während der Dichter nur Laute im Schriftbild fixiert. Der Leser verfällt immer wieder in die Gewohnheit, das Gelesene zu vertiefen, auszuweiten, er überdichtet den Dichter. Der Mensch ist eben von vornherein geneigt, zu symbolisieren, auch dort, wo kein Zeichen vorliegt. Wie bedeutungslose Laute so denkt sich Morgenstern auch Dinge, die sind, ohne zu bedeuten, autonome

Dinge, nicht Zeichen, die über sich hinausweisen: so ein Exlibris ohne Bild (P. K. 5):

> Auf demselben sieht man nichts
> als den weißen Schein des Lichts.
> Nicht ein Strichlein ist vorhanden,
> Palma fühlt sich warm verstanden.

Das Verstehen Palmas besteht darin, daß sie versteht — daß nichts zu „verstehen" ist.

Die Gebundenheit des Menschen nicht nur innerhalb der Notwendigkeit, sich durch Namen auszudrücken, sondern innerhalb seines angestammten Sprachsystems wird glänzend durch das Gedicht „Der Mond" (G. 41) ironisiert, in dem Gott diesen Trabanten mit dem „Beruf" erschuf:

> Beim Zu- sowohl wie beim Abnehmen
> sich deutschen Lesern zu bequemen,
> ein 𝔄 formierend und ein 𝔷 —.

so daß „der Trabant | ein völlig deutscher Gegenstand" wurde: so glaubt denn jede Nation, nur sie könne die Welt, ihre Gegenstände und Einrichtungen in ihrer Sprache richtig ausdrücken (das bekannte Urteil: „die Italiener nennen ein Pferd *cavallo,* die Deutschen *Pferd,* und es ist auch ein Pferd"), obwohl ja jede Sprache in die Gegenstände andere Beziehungen hineindeutet: man denke an die luna mendax der Römer, die ein C(rescere) und D(ecrescere) in der zu- und abnehmenden nehmenden Mondsichel erblickten!

Die Narrheit, die der Mensch begeht, indem er die Worte seiner Sprache mit magischem Glanz ausstattet, zeichnet Morgenstern, indem er die fiktive Entstehung einer Heiligenlegende in „St. Expeditus" (P. 72) erzählt: auf Kisten mit Liebesgaben, die an ein Nonnenkloster in Rom geschickt wurden, stand neben banalen Vermerken wie „Nicht stürzen!" oder „Vorsicht", auch das Wort „espedito" (das wohl etwas wie „spediert", „gesandt", bedeuten mag: allerdings entspricht die Form keiner romanischen Sprache!): die Nonnen, die den Spender der Gaben nicht kannten, „dankten vorderhand nur JHM", bis die Schwester Pia plötzlich eines Morgens ruft:

> Nicht von Juden, nicht von Christen
> stammen diese Wunderkisten —
> Expeditus, o Geschwister,
> heißt er, und ein Heiliger ist er.

Der sinnlose Name ist also früher da als die Bedeutung: der Heilige „heißt“ zuerst, dann „ist“ er der „Sender“ und Spender: alles fällt auf die Knie, ein Maler malt „Expeditum mit der Kiste“ — bis im Jahr 1905 die Kirche in ihrer Unbegreiflichkeit dekretiert: „Expeditus ist nicht mehr,“ während der Dichter bei seinem frommen Glauben weiter zu beharren beteuert. Nicht nur die Willkürlichkeit aller Heiligenkulte [1]), sondern den Zufall, der einem banalen Wort (*espedito*) magische Kraft zuschreibt, hat Morgenstern grell beleuchtet: daß der heilige *Expeditius* der Patron der gut ausgehenden Prozesse ist, mag nicht weniger kindlich-naiv sein als die Morgensternsche Legende.

Das Sprechen und Benennen erscheint einem Dichter, der die Wortgebanntheit der Menschen erkannt hat wie Morgenstern, keineswegs als großartige Leistung: Palma Kunkel will nicht genannt werden (P. 37):

Schon daß hier ihr Name lautbar ward,
widerspricht vollkommen ihrer Art,

sie hört und spricht nicht gern (P. 41):

Völlig fremd den hilflos vielen Schällen,
fragt sie nur in wirklich großen Fällen.

„Ein modernes Märchen“ darf daher keine sprechenden und nennenden Gegenstände enthalten (P. 78):

Dieser Frack und jener Rock,
beide schweigen wie ein Stock,
lehnen ab, wie einst im Märchen,
sich zu rufen Franz und Klärchen.

---

[1]) Ähnlich kirchenfeindlich ist eine Legende gewendet, wenn ein vom heiligen Antonius bekehrter Hecht verreckt, Sankt Antonius aber, wie ein zur letzten Ölung gerufener Priester, der nach Eintritt des Todes eintrifft, bloß liturgische Worte stammelt. — Fritz Mauthner in seinem »Wörterbuch der Philosophie« (I, 131) äußert eine ähnliche Auffassung, wie Morgenstern sie dichterisch umkleidet hat: „Die hergebrachte Geschichtschreibung macht es wie das Volk: sie klammert sich an Namen und Worte; verwandelt auch wohl Worte in Namen. Wie einst ‚Kyrie eleison‘ von vielen für einen neuen Heiligen gehalten wurde (auch ein S. Expeditus ist neuerdings als das Geschöpf eines bloßen Wortes entlarvt worden), so soll noch 1792 Mr. Veto für einen schlechten Kerl gehalten worden sein. ‚Namenlosigkeit ist dem Volke verhaßt‘ ... Es gab ein Wort χριστοφορος, aus dem Worte wurde die Legende vom heiligen Christoph.“

Anderseits karrikiert der Dichter die mythenbildende Kraft des menschlichen Wortes, indem er solche Worte als Wesen, handelnde Menschen faßt, die bisher noch niemand mit Leben begabte: es ist, als ob er die menschliche Dummheit, die sonst nicht sieht, wie sehr sie Wortgötzen verehrt, durch Übertreibung dieses Verfahrens ad absurdum führen wollte: hierher zählen die ursprünglichsten Erfindungen Morgensterns: bloße Beziehungsbegriffe, die nur an Menschen oder Gegenständen vorkommen, bekommen Eigenleben und lösen sich von den Trägern, an denen sie wahrnehmbar sind: ein Knie ist sonst eine kaum abgrenzbare, geschweige denn isolierbare Körperstelle bei Tier und Mensch, Morgenstern läßt ein Knie „einsam durch die Welt" gehen (G. 20) und löst es ab von einem Mann, der erschossen wird, während das Knie allein unverletzt bleibt. Morgenstern gelangt so zu einer Art Personifikation des Beziehungsbegriffs, der zu einem selbständigen menschlichen Organismus umgedeutet wird. Wenn die Westküsten auf den Bescheid des Walfisches hin heimschwimmen, „eine jede nach ihrem Land", so ist auch hier ein vom Menschen eingeführter Beziehungsbegriff künstlich abgetrennt (die Küste vom Land) und damit die Fiktion, zu der die Sprache an sich dadurch verleitet, daß sie als Substantiv ausdrückt, was keine Substanz hat, übertrieben. Vom „Lattenzaun" (G. 33) wird der „Zwischenraum" als eine eigene Masse abgesondert — die ein Architekt aus dem Zaun herausnimmt, um „draus ein großes Haus" zu bauen — und Morgenstern weidet sich am Anblick des „dummen" zwischenraumlosen Zaunes „mit Latten ohne was darum" — der Zwischenraum, das „was herum", wird zu einem integrierenden Bestandteil der Materie, während doch nur der Mensch ihn zu dieser hinzudichtet: ganz logisch, wenn der Mensch — in Gestalt eines die die öffentlichen Erfordernisse wahrenden Senates — den unvorschriftsmäßigen Zaun kassiert. Der Witz von der Kanonenkugel, die aus einem Hohlraum besteht, um den das Metall gegossen wird, mag hier vorbildlich gewesen sein — ebenso wie die Münchhausiade des Sich-an-seinem-eigenen-Haar-Emporziehens für den Stiefel (G. 32), der dem Stiefelknecht befiehlt, ihn auszuziehen, ohne daß ein Schuhträger vorhanden wäre, dem der Schuh ausgezogen werden könnte. Die Relationsbegriffe

haben sich bei Morgenstern gewissermaßen gegen ihre Träger empört und tanzen ihnen auf dem Kopf herum.

Die Flecken eines Huhns springen, „los und locker, | aus ihrer Fassung | auf den Hund über | und die Flecken des Hunds | ihrerseits | auf das Huhn“ — kraft einer Mimicry-Parodie der „reziproken Anpassung“, so daß die beiden Tiere die Farbe wechseln — und dies „Tableau“ geht „im Takt“ vor sich! (P. K. 51.) Oder Hervorbringungen des Menschen erhalten Leben: allmählich verselbständigt sich das Wort „Pfiffe“ in dem Gedicht „Unter Schwarzkünstlern“ (G. 46), indem vom herkömmlichen personifizierten Gebrauch des Wortes (zum Beispiel „um sechs Uhr kam der erste Pfiff“) allmählich zum überraschenden, nämlich personifizierten übergegangen wird (eine Ansprache: „hört zu, ihr Pfiffe!“), endlich die Pfiffe mit Menschen auf eine Stufe gestellt werden: „Die Pfiffe pfiffen wie ein Mann“, „Ein Schusterjungenpfiff sogar | bot Wasmann sich als Bravo dar“: man sieht gewissermaßen aus dem Wort den Mythus entstehen. Die „Gelächter“, die auf der Decke sich tummeln „mit Flügeln weiß und Flügeln rot, | und krähn und flattern mich zu Tod“, sind ebenfalls solche gespenstgewordene Worte, wie „der Seufzer“ (G. 21), der nachts Schlittschuh läuft und Eisbahn wie sich selbst in der Glut seiner Sehnsucht schmelzen läßt, wohl ein aus der Metapher „schmelzender Seufzer“ geborenes Wesen. Korf ist selbst ein vom Körper isolierter Geist: den Dualismus, der in der Sprache vorbereitet ist durch die Gegenüberstellung zweier Wörter wie Geist und Körper, formt Morgenstern zu einem eigenartigen Monismus um, indem er nicht die beiden Prinzipien auf eines reduziert, sondern das eine wegläßt: „Korf in Berlin“ (P. K. 13) wird nicht „leiblich“ gesehen, denn er ist „weder männlich noch weiblich, sondern schlechterdings ein Geist, dessen Nichtsehen unausbleiblich“. Trotz seiner Unkörperlichkeit wird er in der snobistisch-materialistischen Stadt „empfangen“. Korf konstruiert (P. K. 14) ein „Kunstgebilde, das nur aus Blicken, Mienen und Gebärden besteht“ — die Funktionen eines Lebewesens sind von diesem losgelöst — die Unsinnlichkeit eines solchen Homunculus wird dadurch noch besonders scharf betont, daß man es photographieren will: da entpuppt sich der Kunstmensch als L’art pour l’art-Geschöpf.

Oder in „das Buch" (P. K. 75) sondert M. den Sinn der Seiten von diesen: „da ließ die zwei Paginen | der zwei Paginen Geist, | der zwei Paginen Sinn", und dieser Entleiblichungsprozeß wird in romantisches Mondenlicht und phantastische Schleier getaucht: eine eigenartig logische Konstruktion in der Form einer lyrischen „Mär". Das lustige Ehedreieck, das die Glockentöne *Bim, Bam*, *Bum* aufführen (*Bim* betrügt *Bam* mit *Bum*), stellt gewissermaßen eine Anthropomorphisierung zur zweiten Potenz dar: in die Laute, die der Mensch in die Klänge hineindeutet, wird noch dazu eine Liebesaffäre hineingeheimnist: falls man die Töne beseelte, mußte das höher und heller klingende *Bim* die Frau darstellen; da *Bam* mit dem *a*-Laut den Vortritt hat, so war es zum Gatten vorbestimmt, und *Bum* übernahm dann selbstverständlich die Rolle des Dritten: daß sich die Ehebruchskomödie im Schoß der römisch-katholischen Kirche abspielen muß, ist ein nebensächlicher, aber gewiß beabsichtigter Zug (vgl. die parodierte Legende vom heiligen Expeditus). Eine ganze Szene hört Morgenstern in den Tanz hinein (G. 19): das „Vierviertelschwein" und eine „Auftakteule" reichten sich zum Tanze „Hand und Fuß" beim Spiel der „Fiedelbogenpflanze":

Und auf seinen dreien rosa Beinen
hüpfte das Vierviertelschwein graziös,
und die Auftakteul' auf ihrem einen
wiegte rhythmisch ihr Gekrös.

Warum allerdings nicht „Dreiviertelschwein"? Weil es eine Extremität der Eule gereicht hat! Und wenn ich schon verstehe, daß die mit rosa Trikots bekleidete Ballerine an ein Schweinchen erinnern mag, warum ist der Auftakt eine „Eule"? Von einem „Eulenviertanz" (einer Eulenquadrille?) spricht der „Versuch einer Vorrede" zu G.

Aber auch im Naturwalten hört Morgenstern Laute: die Wurzeln (G. 72) zweier Tannen unterhalten sich, aber ihre Sprache ist nicht flüssig und leichtbeschwingt wie die menschliche (wenn auch diese Sprache der Wurzeln in köstlichem Anachronismus von der deutschen „Wurzel" *knack-en* beeinflußt ist):

Die eine sagt: knig. Die andre sagt: knag.
Das ist genug für einen Tag.

Morgenstern geht stets vom Sprachlichen aus: er fühlt in die Worte geheimnisvolle Beziehungen hinein und erweitert sie,

indem er entweder die Worte als lebende Wesen behandelt oder zu ihnen gleichartige Wesen (und daher entsprechende abgeleitete Worte) hinzudichtet: im ersten Fall knüpft der Mythus an das fertige Wort an, im zweiten erschafft der Mythus sich neue Wortbildungen: *Bim, Bam, Bum* erhielten so eine spannende Geschichte (Fall 1), die treulose *Bim* wird aber auch als *Glockentönin* bezeichnet (Fall 2).

Die Mythisierung fertiger Worte der Sprache geht von einem eigenartig feinempfindlichen Lautgefühl aus; wir haben gesehen, wie *Bim, Bam, Bum* zu keiner andern Rollenverteilung kommen konnten, als ihnen der Dichter gegeben hat.

Dieses — sozusagen — Klangstilgefühl kann man an dem kurzen Meisterwerk „Kronprätendenten“ (G. 37) studieren:

— ‚Ich bin der Graf von Réaumur
und haß euch wie die Schande!
Dient nur dem Celsio für und für,
Ihr Apostatenbande!‘

Im Winkel König Fahrenheit
hat still sein Mus gegessen.
— ‚Ach Gott, sie war doch schön, die Zeit,
die man nach mir gemessen!‘

Es war der Sieg des Celsius über den Réaumur- und Fahrenheit thermometer als Mythos darzustellen. Daß Réaumur, das nicht ganz altertümliche und nicht ganz moderne Thermometer, in die Mitte zu stehen kam, war selbstverständlich: warum erscheint Fahrenheit als im Ausgedinge Mus essender König, warum Réaumur als Graf? Ich denke, rhythmisch-klangliche Vorbilder, wie *König Drosselbart* einer-, *Graf von Ségur* anderseits, waren maßgebend — oder sollte die zunehmende Demokratisierung der Welt belächelt werden: König Fahrenheit — Graf von Réaumur — Celsius?

Auch das Champagnergelage der grammatikalischen Zeiten wird aus einem dunklen Klanggefühl heraus den Verlauf nehmen, den ihm das Gedicht „Unter Zeiten“ zuweist:

„Das Perfekt und das Imperfekt
tranken Sekt.“

Warum? Weil *Sekt* als Reim diese beiden hervorzauberte (vielleicht erinnerte *Exaktfutur* an *Extra-dry*?). Daher blieb das Präsens aus dem Spiel, während die Nebenzeiten („Plusquamper

und Exaktfutur | blinzten nur“) ihre begönnernd passive Rolle als Nebenpersonen offenbar eben ihrer Benennung „Nebenzeiten“ verdanken.

Schwer kann man der Entstehung des Familienidylls nachspüren, das aus *summa cum laude* eine Mutter *Summa*, „eine alte Laus“, einen Vater *Laude* und ein Kind *Cum* gemacht hat: daß das Kind *cum* ist, da es das Bindeglied zwischen den beiden Alten — wie angeblich jedes Kind — darstellt, wird man verstehen: bei *Laude* ist offenbar nur der Anklang an *Laus* maßgebend gewesen (vielleicht spielt unterbewußt die Empfindung mit, das *summa cum laude* bestandene Rigorosum habe nur einen „lausigen“ Wert!) — der Witz besteht dann in dem entschlossenen Ignorieren der lateinischen Bedeutung und in der Unterschiebung eines deutschen Sinns. Den Lateinkennern wird es wenig machen, daß *cum* tatsächlich nicht eigentlich die Verbindung zwischen Adjektiv und Substantiv herstellt, sondern den ganzen Ausdruck an einen nicht ausgesprochenen anknüpft. Hier kündigt sich der Dichter des „Horatius travestitus“ an, der ja auch in seinem „Denkmalswunsch (P. K. 83) dem horazischen monumentum aere perennius ein komisch wandelbares Denkmal entgegengesetzt hat: „ganz aus Zucker, tief im Meer“ soll es sein — dann wird der Dichter ein *Süßwassersee,* wobei er also *Süßwasser* wörtlich als zuckergesüßtes Wasser faßt — und nun mit der bei Morgenstern gewöhnlichen Parodie auf biologische Entwicklung einer-, die biblische Geschichte anderseits, soll dieses Süßwasserdenkmal gleich weiland Jonas von Fischen gefressen werden und dann „in Hamburg und Bremen“ zu des Menschen Mund gelangen.

Morgenstern, der in toten grammatischen Termini lebenslustige Zecher sieht, dreht noch öfters der strengen Grammatik eine philosophische Nase: willkürliche Zusammenstellungen und pseudoetymologische Gruppierungen stellen sich ein: „die Nähe“ (P. 52), die als abstrakter Begriff sich nicht selbst begreifen (sondern nur begriffen werden) kann, sieht im Traum den „kategorischen Komparativ“, der sie zum „Näher“ und gar zur „Näherin“ steigert: es wird also eine ganz willkürliche Beziehung zwischen „Nähe“ und „Näherin“ konstruiert. Wie hier sind Grausen und Grammatik benachbart im „Werwolf“ (G. 66): der Werwolf

hält nächtliche Zwiesprache mit dem toten Dorfschulmeister und bittet ihn: ‚Beuge mich!‘

> ‚Der Werwolf‘ — sprach der gute Mann,
> ‚des Weswolfs, Genitiv sodann,
> dem Wemwolf, Dativ, wie man’s nennt,
> den Wenwolf — damit hat’s ein End‘.

Der über die Fälle geschmeichelte Werwolf will nun auch einen Plural, erhält aber die Antwort:

> Zwar Wölfe gäb’s in großer Schar,
> doch ‚Wer‘ gäb’s nur im Singular.

Der Keim dieses Gedichts liegt in der Umdeutung von *Werwolf* nach *Werfall* und den aus dieser Analyse folgenden Bildungen *Weswolf* usw. — eine grammatische Ungeheuerlichkeit, die nur im Traum oder im Irrsinn ausgeheckt werden kann, hier aber sehr gut zur Pedantenphantasie des Lehrers paßt, der unter *Werwolf* gewissermaßen einen nominativischen Wolf verstanden haben mochte. Morgenstern verleiht geheimen Latenzen, Wortverknüpfungen, wie sie im etymologischen Unterbewußtsein schlummern mögen, Ausdruck: *Werwolf* kann der Deutsche, der das *wer*-‚Mann‘ nicht mehr kennt, nur als Fragewort auffassen. Morgenstern gelangt so zur Abstraktion neuer Elemente, Präfixe oder Suffixe: manchem Deutschen mag der Gleichklang von *Afrika* und *Amerika* eine Endung *-(i)ka* vorgetäuscht haben. Morgenstern bildet kühn (vgl. *Deutsch- und Holland* P. 53 und den bekannten Witz *Uh-* und *Wieland*) (G. 33):

> Der Architekt jedoch entfloh
> nach Afri — od — Ameriko.

Oder *-fekt* gilt wohl als belangloses Formans, da auf *Perfekt* und *Imperfekt* (s. o.) *Plusquamper* folgt, das die Schwere des kaum sprechbaren Viersilbers aufhebt.

Die Entstehungsgeschichte des Elefanten, die uns Morgenstern in seiner „Anto-logie“ (G. 52) erzählt — ebenfalls „ein Stück Entwicklungegeschichte“ (P. K. 41) in ironischer Beleuchtung —, hat eine sprachliche Wurzel: dem Dichter zerlegte sich *Elefant* in *Elef-ant*, woraus dann leicht ein *Zwölef-ant* sich ergeben konnte. Nun gesellte sich noch der *Gig-ant* hinzu, „wobei *gig* eine Zahl ist, die | es nicht mehr gibt, — so groß war sie!“ und die Familie der „Anten“ war fertig: *Gigant, Zwölef-ant,*

Elef-ant, Zehen-ant, Ant und *Nulel-ant* markieren verschiedene Entwicklungsstufen auf der absteigenden Bahn („die Sprossen auf der Riesenleiter"), die nach der Morgensternschen Schöpfungsgeschichte vom Riesen zum Nichts führt (vgl. die Verspottung der Entwicklungslehre in „Tertius gaudens" P. K. 41). Der ganze Mythus (die Anto-logie!) entstand rein verbal durch die phantastische Wortabteilung *Elef | ant,* vielleicht hat sich auch die Erinnerung an *Zwölfender* u. dgl. eingemengt.

Die Lautverbindung *lf* (wie sie in *Elefant, Wolf, Elf* vorliegt) ist für unsern Dichter offenbar das Sinnbild des Schaurigen geworden, zugleich aber muß der Doppelsinn *Elf* 1. = Kobold, 2. = Zahl, ihm viel zu schaffen machen: zweifellos hat Morgenstern in seiner Kindheit das mystische Zählen in der Neujahrsnacht oder überhaupt zur Geisterstunde mit schauernder Ergriffenheit gehört und in das Wort *Elf* hat sich neben dem Zahlbegriff die Bezeichnung der Geister eingeschlichen: Unter den acht Jünglingen, die nach Boccaccioschem Muster sich zusammentun, um den Zeitgenossen die „Singspielhalle, sozusagen, ihres Humors entgegenzustellen", heißt der Sechste „Spinna, das Gespenst: der schlägt zwölf" (G. „Versuch einer Einleitung").

Im „Gebet" (G. 6) beten die Rehlein zur Nacht:

Hab acht!
Halb neun!
Halb zehn!
Halb elf!
Halb zwölf!
Zwölf!

Kein Wunder, daß bald auf dies Nachtgebet das Gedicht „Der Zwölf-Elf" folgt, das also anhebt:

Der Zwölf-Elf hebt die linke Hand:
Da schlägt es Mitternacht im Land.

Der *Zwölf-Elf,* das ist ‚der Elf der Zwölf-Uhr-Stunde', aber gleichzeitig spielen die schaurigen Zahlen herein. Wenn nun noch im selben Gedicht der „Rabe Ralf" auftritt, der schaurig ruft: ‚Kra! | Das End ist da! Das End ist da!' so haben wir die *-lf*-Familie beisammen (vgl. das Gedicht S. 12: *Der Rabe Ralf).* Das Hexeneinmaleins (*Simmaleins* nennt es die Vorrede), das durch den Namen *Zwölf-Elf* einmal in Fluß gebracht

ist, geht nun weiter: im Gedicht „Das Problem“ kommt der *Zwölf-Elf* „auf sein Problem“ und spricht:

> Ich heiße unbequem.
> Als hieß' ich etwa Drei-Vier
> statt Sieben — Gott verzeih mir!
> Und siehe da, der Zwölf-Elf nannt' sich
> von jenem Tag ab Dreiundzwanzig.

Etwas wie romantische Ironie steckt in dem jähen Übergang aus dem Koboldhaften ins Rein-Rechnerische. Dies *Dreiundzwanzig* ist auch von anderer Seite bei Morgenstern psychisch vorbereitet: er liebt Zahlen mit *Dreiund-* („Dreiundsechsig Hektometer“ P. K. 12, „Dreiunddreißig“ Gedichte P. K. 16, im selben Gedicht ist von „zwölfmal unerbetnen Ausgewalzten, Breitgetretnen“ die Rede, ebenso in „Ich und Du“ S. 20 „er, der da weiß, wie zwölfmal er versaget“). Vielleicht ist *Dreizehn* hier der gespenstige Ahnherr allerlei sekundärer Zahlensymbole („Nachtschelm“ und „Siebenschwein“ haben dreizehn Kinder P. K. 30). G. 63 endlich kommt „ein kleiner Sechs-Elf“ vor, der durch Division aus dem großen Zwölf-Elf gewonnen wurde (auch hier die Verbindung der Zahlen 6 und 12 wie bei Spinna dem Gespenst). Wir können wie bei *Elefant (> Zwölef-ant, Gig-ant, Ant, Zehenant, Nulel-ant)* das immer weitere Umsichgreifen der Neubildungen und Neuvorstellungen beobachten: *Elf* = 1. Kobold, 2. = Zahl > *Zwölf-Elf* (das sich mit *Zwölef-ant* berührt) > *Dreiundzwanzig, Sechs-Elf.* Die Kunst des Dichters besteht in dem jähen Übergang aus krassen Alltäglichkeiten zum Schauer des Koboldspuks *(Zwölf-Elf)* und umgekehrt *(Dreiundzwanzig).*

Das Problem der doppelten Persönlichkeit, die in jedem Menschen schlummert, hat bisher noch alle Denker beschäftigt: für Morgenstern besteht ein sprachlicher Anreiz: aus *zwiefach, Zwielicht* usw. abstrahiert er einen *Zwi* (P. K. 59), einen Menschen mit zwei Gehirnen, der alles doppelt liest, doppelt fühlt:

> Unglaublich und absonderlich!
> Ein Körper, denkt euch, und zwei Ich!
> Ein Mensch, der selbst sich duzt, ein Mann,
> der Aug' in Aug' sich sitzen kann[1]).

---

[1]) Liegt Erinnerung an Bölsches „Das Liebesleben in der Natur“ vor,

Nicht nur Verdoppelung, sondern Entdoppelung (*dédoublement* nennen es die Franzosen) liegt vor: denn Morgenstern betrachtet den *Zwi* nicht als (siamesische) Zwillinge, sondern als zwiefach empfindendes Einheitswesen: es freut ihn, das *sich* doppeldeutig zu verwenden: bald als Pronomen, das den Menschenteil, bald als solches, das den ganzen Menschen meint (vgl. denselben Trick in „Die Fledermaus" | hört ‚sich' von Strauß" P. K. 56). Die Dämonie des Spiegels, der Wahrheit zeigt, während die Wirklichkeit Lüge ist, hat Morgenstern in dem Gedicht „Unter Spiegelbildern" (P. K. 62) angedeutet und auch „Palmström sieht die Dinge gern im Spiegel", wobei sich ihm die Welt zum „Atem eines . . . [s e i n e s !] Mundes" löst. Das Problem des *Zwi,* der zwiefachen Menschennatur, ist eng verknüpft mit dem des Paares, das in der Liebe zur Einheit wird: in „Bezauberung" (Sammlung „Melancholie" S. 15) wird der Liebende zur Geliebten, und es entsteht ein ähnliches Spiel mit Pronominen, die sich bald auf das Ich, bald auf das zweite Ich beziehen: „Und deine scheue Jungfraunseele liebte mich aus mir."

Die beiden Seelen malt eine Strophe der ja stets mit dem Einheits-Zweiheitsproblem (= Ich-Du-Problem) spielenden Sammlung „Ich und du" (S. 76):

> Ich schein ein Doppeltes. Einmal schein ich
> Gott selber, Mein bewußt in Raum und Zeit,
> Zum andern ringende Persönlichkeit,
> ein Nur-ich-eines, nur Problem-für-mich.

Auf das Leid der Welt, daß Zwei nie Eins, die Vereinigung der Liebenden nie vollkommen wird, wie etwa die Einheit mit der Mutter bei der Geburt des Kindes, kommt Morgenstern immer wieder zurück, so in den „Fiesolaner Ritornellen" (*Melancholie* S. 32):

> Mohn im Winde.
> So neigen wir uns glühend geneinander,
> doch nie wird zwei zu eins — als einst im Kinde.

Die Trennung von der Mutter beklagt in derselben Sammlung S. 53 das Gedicht:

---

der zum Beispiel I, 312 ff. ein Wesen zeigt, „das sich von sich selbst scheiden läßt" und fragt: „Wie lange soll es denken als ‚es', als ‚Eins', und von wann ab sollen zwei Seelen ihr eigenes Denk-Ich bilden?" ?

Kehrst du nie zurück, auch nicht im Geiste?
Bist du mir gestorben ewiglich?
Und doch gab es eine Zeit: da kreiste
deines Herzens Blut durch dich und mich,

die nicht vollkommene Vereinung der Liebenden das Gedicht „Genug oft“ (S. 64):

Genug oft, daß zwei Menschen sich berühren,
— nicht leiblich, geistig nur — daß sie sich ‚sehn‘,
daß sie sich einmal gegenüberstehn —
um sich vielleicht auf immer zu verlieren.

Das Du ist so das Spiegelbild des Ich: es ist ihm gleich, jedoch nicht mit ihm identisch, ein- und zwiefach zugleich.

Der *Zwi* ist aber überhaupt eine Chimäre, die dem *Individuum* gegenübergestellt wird — Morgenstern kann sich mit diesem Menschenlos des in sich geschlossenen Ganzen, das nicht hinüberschmelzen kann in ein zweites Wesen, nicht abfinden (S. 73):

Was willst du Liebe denn,
wenn
Du ein Mensch? —
Ja, höhnt nur, höhnt!
Kein Hohn versöhnt
mit dem Unheilbaren:
daß wir ‚Unteilbaren‘
im Ernst
un-teilbar sind
bis in den Tod.

Das Problem des *Zwi* hat uns zu dem des Spiegels geführt: da das Spiegelbild nichts Dingliches ist, so liegt die Frage nahe, ob nicht alle Dinge Spiegelbilder sind: im „Lied vom blonden Korken“ wird diese Umkehrung mit den Worten vorgenommen: „O Mensch, gesetzt, du spiegelst dich | Im, sagen wir, — im All! | Und senkrecht! — wärest du dann nicht | ganz in demselben Fall?“ Vielleicht ist überhaupt das Spiegelbild die Wahrheit und die Wirklichkeit bloß Täuschung:

Deines Spiegels dunkle Klarheit
hat dein Bild, du weißt nicht wie,
und dann seh’ ich deine Waheit;
denn die Spiegel lügen nie (P. K. 63).

Ist alles Spiegelung, Fata morgana, dann steht es um die Wirklichkeit schlecht: Palmström denkt sich ein Theater „mit drehbarem Zuschauerraum“, in dem das Publikum „die krasse Wirklichkeit“ darstellt (P. 18); Korf flüchtet ins Reich der Phantasie, in der ein Zollstock Dichter ist und die verschiedensten Gebilde vortäuscht. Eine skeptische Weltanschauung verkündet sich hier in den rein sprachlichen Phantasiebildungen.

Die sprachlichen Vorstellungen und Neugruppierungen des Dichters sind oft schwer zu rekonstruieren: sie müssen aus den von dem Gedichten gegebenen Zügen erst mühsam erschlossen werden. Ich bin nicht sicher, ob ich mit dem Folgenden „das Etymon des Gedichts“, d. h. die erste Grundvorstellung getroffen habe, die Morgenstern vorgeschwebt haben mag: warum reichen sich im „Tanz“ das Vierviertelschwein und die Auftakteule „zum Spiel der Fiedelbogenpflanze“ die Hand? Das „verwirrend melodiöse“ Spiel der Pflanze wird auch in der zweiten Strophe erwähnt. In der dritten heißt es nun: „Einen letzten Strich tat der Geigerich“, und diese Bildung gibt uns wohl den Schlüssel des Ganzen: von *Wegerich, Knöterich* aus bildete der Dichter *Geigerich,* und damit war die Vorstellung des Fiedelbogens als Pflanze wachgerufen. *Geigerich* selbst aber empfahl sich als Verlebendigung des Geigenspiels (vgl. anderseits *Schwätzerich* u. dgl.). Oder sollte mit *Geigerich* der *Geiger* gemeint sein? (Bölsche bildet *Spinnerich*!)

Was ist der *Steinochs* (P. K. 35)? „Der Steinochs lebt von Berg zu Berg“ — ist er ein Bruder des Steinbocks oder Ahne des Ochsen aus der Steinzeit? oder ist er Steinochs, weil er steinalt ist? „Er nährt sich meist — und das ist neu — | von menschlicher Gehirne Heu“ — also ist er ein „Heuochs“? Das Gedicht „Der Steinochs“ folgt auf „Die Schildkröte“, er ist wie sie „kein Tier, das stirbt . . . Denn wir sind Staub, doch er ist Stein!“ — also ein steinerner Ochse? Oder haben alle drei Anschauungen zusammengewirkt? Wohl das Wahrscheinlichste!

Das Wort *Bildungshunger*, das den Kulturzwang unserer Zeit so deutlich versinnbildlicht, hat sich mit *-hang* und *-zwang* verbunden und wird zu *Bildungshung;* vielleicht empfand

Morgenstern im *-er* auch einen Anklang an den Komparativ (vgl. den „kategorischen Komparativ" *näher*, der mit *Näherin* sammengebracht wird, ferner *od* statt *oder*, wenn letzteres nicht aus der schriftlichen Abkürzung gewonnen ist); und nun kann man verfolgen, wie sich die sprachlichen Bilder miteinander verketten und stufenweise weitergehen: mit dem *Bildungshunger* ist das „Wissen essen" gegeben, hiermit der *Vielfraß*, der reimeshalber zu *Vielfreß* wird: nun reiht sich der Gedanke an, der Bildungs-Vielfraß lese ohne etwas zu behalten — daraus wird die Gegenüberstellung „ein *Vielfreß* — doch kein *Haltefraß*" erklärt; er lese und vergesse: und so kommt es zu der herrlichen Bildung: „der *Vergess*" (P. K. 65), zu dem sich *ein Unverbess* (Bildung wie *Unhold, Unding*) und nun gar *ein Unver* einstellt — letzteres eine Kurzbildung der Verlegenheit, wie wir ja auch oft mit dem genau einzusetzenden Worte ringen mögen: *ein unver-, ein unver-besserlicher Kerl:* durch die Weglassung des Wortstammes kann man sich alles mögliche an dessen Stelle denken: *Unver-stand, -nunft, -daulich, -besserlich* usw. — eine Aposiopese, die mitten im Wort einsetzt und den Hörer aus der Spannung nicht entläßt. Die Vorsilbe *ver-* muß Morgenstern in ihrer Wandlung, „Ver"-Wandlung bedeutenden Funktion besonders stark gefühlsmäßig empfunden haben, wie auch das *ver-werden* („Einkehr" S. 83), *ver-gurgeln* (P. K. 11) andeutet.

In *Anselm* hört Morgenstern *un-* (und vielleicht *unselig*) hinein und bildet den *Unselm* der Einleitung zu G.

Schon bei *Zwölf-Elf* konnten wir beobachten, wie die Homonymen der Sprache den Dichter beschäftigen: auch sonst muß er Beziehungen zwischen den in der Bedeutung noch so entfernten Gleichklängen aufsuchen, und wieder sind es wohl imponderable Latenzen, wie sie mancher Deutsche in seinem Sprachsystem fühlt, welche vom Dichter ausgesprochen werden: Der Fluß Elster (P. 54 und 59) wird so zu einem nach ovidischem Muster verwandelten Vogel:

> Ein Fluß namens Elster
> besinnt sich auf seine wahre Gestalt
> und fliegt eines Abends
> einfach weg.

In Wien hört man oft den etymologischen Witz: *warum heißt es* [ein bekannter Wiener Gasthof] *Matschakerhof*? — *Weil dort so viele Matschakerln gefunden wurden* — daran erinnern Angaben wie (P. K. 31): [„Nummer] Acht war ein Gürteltier *mit Gurt*“, (vgl. in einer früheren Strophe „ein Schneck samt Haus.“)

Das Perlhuhn (S. 50) zählt die Anzahl seiner Perlen — dies könnte auch eine volkstümliche Sage sein. Eine zweite Ausarbeitung dieser echt ovidischen Metamorphose, die selbstverständlich im Lichte moderner Biologie erscheint („Ein Stück Entwicklungsgeschichte“ P. K. 41), zieht, mit Vermittlung der Redensart „Perlen vor die Säue werfen“, diese Tiere heran: während die Säue die vom Menschen dargebotene Perlennahrung verschmähen, frißt ein „blindes Huhn“ sie auf „wie Korn“ und muß zur Strafe die Perlen außen tragen — dies sei der Grund, warum wir ein *Perlhuhn*, kein *Perlschwein* kennen! Und tatsächlich ist es ja ein historischer, logisch nicht vorauszusehender Zufall, daß das Perlhuhn von seiner Perlgrau-Farbe und nicht von irgendeiner Perl-Sage her seinen Namen herleitet! Ein ebensolcher, wenn das *Rauschgold* nicht eine Flüssigkeit bezeichnet: Palmström „formt aus Rauschgold einen Quell“ (P. K. 23).

Das Gedicht „Der eingebundene Korf“ (P. K. 15) beruht auf dem anders gefaßten Verbum *einbinden:* statt daß er das Buch, läßt er sich im Buche einbinden. „Der fromme Riese“, dem die Frau alles hinter sein Zahngehege schiebt, was ihr im Wege: Straßen, Städte, Flüsse, Berge, „mit einem Worte, eine Welt versammelt sich an gedachtem Orte“ („v. Korf mißfällt und wird von den frommen Riesengatten still in den Mund genommen“ P. K. 19), erklärt sich so: die beiden übertragenen Ausdrücke *jemand etwas zuschieben* und *etwas in den Mund nehmen*, vielleicht auch die nicht genannte Wendung *etwas herunterschlucken*, sind materiell gefaßt, wobei der monströse Vorgang zu rabelaisischer Übertreibung gesteigert wurde. Der Purzelbaum (G. 71) tritt als Baum vor den Dichter und sagt:

‚Du nur siehst mich
und weißt, was für ein Baum ich bin:
Ich schieße nicht, man schießt mich.‘

Nun folgen Betrachtungen über die Irrealität des Purzelbaums,

der, sobald er gepurzelt sei, nur einen Purzeltraum darstelle. Schließlich schickt der Dichter, der den Menschen nicht besser gestellt erachtet („wir schießen nicht, es schießt uns"), den Purzelbaum in seinen „Purzelwald". Ähnlich wie beim Knie und beim Seufzer wurde eine Tätigkeit des Menschen auf Grund ihres sprachlichen Korrelats gegenständlich gefaßt. Dadurch, daß der Mensch ebenfalls als ein Purzelbaum erscheint, den „es" schießt, wird er seinerseits zu einer Tätigkeit eines „Es", eines X-Wesens, das mit ihm sein Spiel treibt (vgl. den Saltomortale ins Erkenntnistheoretische beim Spiegelbild des Korken).

Der *Stiefelknecht* wird zu einem wirklichen *Knecht* (G. 32):

Ein Stiefel wandert und sein Knecht
von Knickebühl gen Entenbrecht,

und zwischen den beiden entspinnt sich ein Dialog über den Schuh und seinen Herrn, den Träger des Schuhs: ein herrenloser Stiefel befiehlt also seinem Stiefelknecht, ihn auszuziehen — als ob ein „Ausziehen" möglich wäre ohne einen Stiefelträger, dem ausgezogen wird! Das Wörtlich- oder Andersfassen der in den sprachlichen Zusammensetzungen niedergelegten Bilder, bei weiland Münchhausen sehr beliebt, zeigt, wie die Worte ganz verschiedene Auslegungen ihrer Bestandteile erlauben — die „richtige" aber stets zufällig, objektiv ganz ungerechtfertigt ist.

Das Wort „West" beschäftigt die Phantasie des Dichters unausgesetzt: wir hörten schon von den Westküsten, die weder Ostküsten noch Westküsten sein wollten. In G. 38 ist eine Weste das Sinnbild des Übergangs zum krassen Materialismus; nun ersinnt (P. 66) „er" (der Ästhet des vorhergehenden Gedichts? der Dichter?) „Zur Weste | eines Nachts die Oste" und das Evangelium der Gleichheit fordert nun:

Fort mit dem betreßten
Privileg der Westen!
Gleichheit allerstücken!
Osten für den Rücken.

Die Homonymie *West(e)*: 1. Weltrichtung; 2. Kleidungsstück, neben der nur ein *Ost* ‚Weltrichtung' steht, bringt nun auch ein *Oste* ‚Kleidungsstück' hervor, das natürlich in einen prinzipiellen Gegensatz zur *Weste* gerückt und, wie es sprachlich eine Luxusbildung ist, als Modeunterkleidung des Rückens (die

man nie sieht!) verwendet werden muß. Daß die Weste das Sinnbild des Materialismus wird, erklärt sich aus ihrer Funktion als Bedeckung des Bauches, des Symbols der Plutokratie. Wie die Zahlen, so lassen die Weltrichtungen Morgenstern nicht aus ihrem Banne los: während Palmström aus Nervosität nach Norden schläft („Denn nach Osten, Westen, Süden | schlafen, heißt das Herz ermüden"), bleibt v. Korfs Diwan „westöstlich" (P. 6 und 7): In „Zwei *Windbeinkleider* aus best | empfohlenem *Nordnordwest*" (P. K. 27) mag ebenfalls eine Beziehung zwischen *Weste* und *Beinkleid* neben der klareren zur *Windhose* bestehen, deren Doppelsinn (1. Hose als Kleidungsstück, 2. Windhose) durch *Windhosenschneider* erweckt wird und seinerseits eine Parallele zu unserem *Weste*-Wort bildet. Dieser Doppelsinn liegt auch dem Panegyrikus über die *Unterhose* zugrunde (P. K. 64), mit dem die Weste die Eigenschaft der Unsichtbarkeit teilt (ein für den Psychoanalytiker bedeutungsvolles Element): der Dichter sieht in diesen Unterkleidern offenbar Symbole der unterdrückten Instinkte des Menschen:

> Heilig ist die Unter*hose*,
> wenn sie sich in Sonn' und Wind,
> frei von ihrem Alltagslose
> auf ihr wahres Selbst besinnt.

Der „bestempfohlene Nordnordwest" kann aber auch seine „Etymologie" im *Zephir* haben, der bekanntlich 1. ein Wind, 2. ein Stoff ist. Die Wollust des Zählens und Aufzählens, ob nun von Zahlen oder von Windrichtungen, bleibt eine Eigentümlichkeit der psychischen Veranlagung unseres Dichters.

Das Verdrehen der Beziehungen, die zwischen zwei Wortbestandteilen herrschen, führt zu ganz unerhörten Umstülpungen der Wirklichkeit: das Perlhuhn hat, wie gesagt, nicht daher seinen Namen, daß es perlgrau ist, sondern daß es seine Perlen zählt; die Lämmerwolke ist nicht eine Wolke weiß wie ein Lamm, sondern selbst ein Lamm: „es blökt eine Lämmerwolke" (P. 70). Ein unverständlicher Wortbestandteil wird schlankweg erklärt: den Raben bevorzugt Morgenstern in seinen Gedichten (vgl. das über *Rabe Ralf* Gesagte, dann den auf einem Meilenstein *Ka-em zwei-ein* rufenden Raben G. 69, wobei das *Ka* an das gewöhnliche *kra* erinnert): das Wort *Kolkrabe*, dessen

erster Bestandteil keinem heutigen Deutschen verständlich ist, wird nun ganz einfach etymologisiert (G. 68): *Raben rufen Kolk.* Warum nicht? Das *Bähschaf,* ist ein Schaf, das bäh macht, daher der Kolkrabe ein Rabe, der kolk ruft. Ist auch ein Bestimmungswort verständlich, so kann seine Beziehung zum Grundwort umgedeutet werden: das Stachelschwein „verschießt“ seine Stacheln, begnügt sich nicht mit der Defensive (G. 54).

Die gespenstische Zoologie Morgensterns ist voll der sonderbarsten Tiere, die von der Sprache aus, durch Variationen in der Zusammensetzung, erschaffen sind: *Nacht* und *Wind* sind die beliebtesten Bestandteile, die harmlose Tiere sofort zu wildschaurigen umgestalten: der *Nachtwindhund,* der das *Neumondweib* jagt (G. 29), verdankt wieder dem Doppelsinn von Wind: 1. = Luftbewegung, 2. = Windspiel, Windhund seine Entstehung: ist ein Windhund, der in der Nacht jagt, oder der Nachtwind gemeint, der die Gestalt eines Hundes angenommen hat? Auch sonst sind ja bei Morgenstern *Wind* und *Hund* assoziiert („Herbstabend“ in *Melancholie* S. 42):

> Der Ofen schnauft als wie ein Hund
> im Traum.
> Es fährt der Wind in seinen Schlund
> vom Raum.

Vielleicht liegt eine Verschmelzung der Schallempfindung vom Wind, wie er durch den Ofen saust, und der Wortvorstellung *keinen Hund hinter dem Ofen hervorzulocken haben*, *Hundewetter* usw. vor. In der Landschaft, in der wir schon die *kolk* rufenden Raben und den Sechs-Elf antrafen, lacht auch die *Nachtalp-Henne* (nach *Nachtmar*), weint *die Windhorn-Gans* (nach *Wildgans*?). Die *Mitternachtsmaus* deutet die Stundenzahl 12 an, („wenn's mitternächtigt“ und der „Höllengaul“ im Traume brüllt: G. 28). Der *Schluchtenhund* mit seinem doppelten *u*, die *Kartoffelmaus,* der *Moosfrosch* und das *Mondschaf* sind ebenfalls Mitternachtstiere, die von der gebieterischen linken Hand des Zwölf-Elfs geweckt werden. Der *Schluchtenhund* erscheint ein andermal (P. K. 30) als Sohn des *Siebenschweins* und des *Nachtschelms.* Die *Rabenmaus* vereinigt — ebenso wie das *Geierlamm* — ein Säugetier und einen Vogel (P. K. 30) in e i n e r Wortbildung:

letzteres ist eine schaurige Umkehrung des *Lämmergeiers* (P. K. 43): das Geierlamm hat mehr vom Geier als vom Lamm, von jenem die Grausamkeit, von diesem nur die Scheinheiligkeit: „Der Geier, der ist offenkundig, | das Lamm hingegen untergrundig.“ Das sonderbare Tier frißt einen auf wie ein Geier und blickt dann lammfromm zum Herrn — ein Sinnbild gleißnerischer Frömmelei. Das *Mondschaf* (G. 10, P. K. 12), scheint ein unbestimmtes Mittelding zwischen *Mondkalb* und *Mondgeist* darzustellen: daß das Mondkalb sprachlich vor dem Mondschaf da war, beweist das Gedicht „Mondendinge“ (G. 30):

Dinge gehen vor im Mond,
die das Kalb selbst nicht gewohnt,

wobei das Mondkalb wieder absichtlich falsch nicht als unter widrigen Mondeinflüssen geborenes Kalb, sondern vielleicht als eine Art Mondbewohner gefaßt wird (vgl. *Perlhuhn*). Das Mondschaf, das am Morgen bei Sonnenanbruch tot ist, muß anderseits etwas wie den Geist des Mondes darstellen (eine Art Schaf im Monde). In lateinischer Gestalt, als *Lunovis,* wird dieses Geistertier sogar als Neutrum behandelt (*Lunovis mane mortuumst*). *Tulemond* (= *Thule* + *Mond* oder = frz. *tout le monde*?) und *Mondamin* sind irgendwelche Mondtiere, die „heulend auf den Knien“ liegen. Mit dem Raben Ralf verkuppelt tritt die *Nebelfrau* auf (G. 12). In „Km 21“ läuft ein *Werhund* vorbei, der nach dem *Werwolf* gebildet sein muß (zum zweitenmal treffen wir diesen Inkubus auf der Phantasie des Dichters!), es zottelt ein *Zapfenschwein* vorüber, dessen Verwandtschaft mit dem *Stachelschwein* (das in der „Hystrix“, G. 54, besungen wird) unleugbar ist (Einfluß von *Zapfenstreich*?), hierher gehört wohl auch das *Siebenschwein* (P. K. 30), und ein *Kräuterdachs* mag als ein den Dürrkräutler vertretendes Tier dem Reim mit *Wachs* zuliebe auftreten. „*Wiedergänger* gehen“ (G. 68) so wie *Wiederkäuer* kauen. Was ist die *Schleiche,* die lieblich ihr Nachtgebet singt („Geiß und Schleiche“ G. 70)? Wohl kaum eine Blindschleiche? Wie könnte die singen? Höchstens so, wie die Fische ihren „Nachtgesang“ (G. 13)! Wieder ein Abgleiten ins Wortspiel liegt vor, wenn unter den Tierchen, die den „nervösen Menschen“ auf einer Wiese plagen, „der Tausendfuß und Ohrenbläser“ genannt

werden (nach *Ohrwurm*, mit der Nebenvorstellung des Heimtückischen). Moor und Mond haben ihren Anteil an der Entstehung des *Wasseresels* (P. 48), der aus Moor emportaucht und vom Mond sein Ornament empfängt. „Im Jahre 19000“ (G. 58) werden sich angeblich „die Ameisen oder Emsen“ Gemsen als Sklaven oder Reitböcke halten — warum? wohl nur weil *Emsen* an *Gemsen* anklingt (zu der alten Wortform *Emse*, die das Tier unkenntlich und unheimlich machen soll, vgl. *Schleiche*, ferner *Schalalster* P. 57 = *Elster*)! Eine richtige sprachliche Empfindung, daß es nämlich ein *Einhorn* und einen *Leu* (P. K. 55, vgl. auch P. K. 62) nur mehr auf Wirtshausschildern, Kalendern, auf Trumeaus usw. gibt, läßt Morgenstern einen Salto mortale ins Menschliche ausführen (vgl. dieselbe Wendung beim *Purzelbaum* und im *Lied vom blonden Korken*): der Mensch kann vielleicht auch ein „Hotel zum goldenen Menschen“ werden, darin man speist . . . etwas so Veraltetes, Überlebtes wie ein Wirtshausschild. Die phantastischen Maskulinbildungen *der Ameis*, *der Mück* nach *der Heuschreck*, *der Schneck*, die Feminisierung des mit der Turteltaube sprachlich bastardierten Uhus („*Ein Uhu-Tauber* turtelt | nach seiner *Uhuin*) erreichen aber noch nicht die Kühnheit der Bildung *Agel*, dem „Feinslieb“ eines Igels (G. 65):

Ein Igel saß auf einem Stein
und blies auf einem Stachel sein.
Schalmeiala, schalmeialü!

Da kam sein Feinslieb Agel
und tat ihm schnigel schnagel
zu seinen Melodein.
Schnigula schnagula
schnaguleia lü!

Alles ist in dieser Strophe auf den Umlaut *i-a* eingestellt: das Feinsliebchen tut dem Geliebten *schnigel schnagel*, und daher ist es die *Agel* zum *Igel*. Der Grammatiker würde hier von einer „inneren Femininbildung“ sprechen; Morgenstern erfindet also eine neue Art der grammatischen Movierung: neben die Suffixbildung (*Uhuin*) tritt Ablaut als Beugungsmittel. Es ist, als ob der Dichter innerhalb der gegebenen Bildungstypen es nicht aushielte und zu neuen Abänderungsformen greifen müßte: bei *Bam* und *Bim* war allerdings die Rollenverteilung

von Männchen und Weibchen umgekehrt: das gegebene männliche Wort *Igel* war hier von Einfluß. Das *Mondschaf* und seine Folie, das pseudolateinische *Lunovis*, haben wir schon erwähnt; ein unmittelbar aus Latein und Griechisch zusammengedichtetes hybrides Tier ist das *Nasobēm* (reimt mit dem Brehm, in dem es nicht steht), dessen gelehrte Herkunft das Längezeichen auf dem Vokal bekundet: die Etymologie wird uns auch gleich verraten:

Auf seinen Nasen schreitet
einher das Nasobēm —

also lt. *nās* ‚Nase' und griech. βαίνω ‚schreiten' (Subst. βῆμα ‚Schritt'), vielleicht waren aber für den Ausgang in der Wissenschaft beliebte Endungen, wie *Problem*, *Oidem,* maßgebend, zugleich vererbten diese Muster der Neubildung die Bedeutungschattierung des Absonderlichen, Krankhaften: ein *Nasobēm* kann nur Produkt der entarteten Natur sein. Die Pedanterie der Quantitätsbezeichnung leistet sich Morgenstern noch öfters bei ganz phantastischen Bildungen wie *Lalulā,* wo das Niedagewesene den Eindruck des eindeutig Bestimmten, wissenschaftlich Tadellosen machen, beim *Sankt Antōn*, wo ein übermütig parodiertes Fischwunder durch gelehrtes Beiwerk glaubhaft erscheinen soll. Die physikalischen Unmöglichkeiten treten zu den sprachlichen hinzu: das Nasobēm geht „auf seinen Nasen“, und ebenso bläst der Igel (G. 65) „auf einem Stachel sein“: da ihm der Stachel Körperbedeckung und Musikinstrument ist, konnte von einem *Flötenhemd* gesprochen werden. Die Mitternachtsmaus pfeift „auf ihrem kleinen Maul“ (G. 28), „mit ihnen [Tintenfischen!] wurde folgendes geschrieben“ (G. 43), und von da ist nicht weit zu den entzückenden Anthropomorphismen der „die kleinen Zehlein“ zum Gebet faltenden Rehlein (G. 6) und der sich „auf den Mund“ küssenden neuvermählten Maulwürfe (G. 9). — Letzteres Liebesidyll mag vielleicht auf den „Liebesroman des Maulwurfs“ zurückgehen, den Bölsche erzählt hat (II, 518 ff.).

Die physikalische und die sprachliche Unmöglichkeit steigern die Groteske: ist hier das widersinnige Bild früher gewesen als das widersinnige Wort? — unnütze Frage: eine Umstürzung der rein physikalischen Möglichkeiten bedeuten Bilder wie die

beiden heiratenden Flaschen (G. 34), die beiden Parallelen, die sich nicht schneiden „wollten“, bis sie nach zehn Lichtjahren zusammenflossen „durch ewiges Licht“ (P. K. 81), der „blonde Korke“, der senkrecht bleiben, aber sich im Spiegel sehen will, der Würfel, der die Erde „dunkel“ nennt, weil er sie durch seine sechste Seite verdunkelt, die Korfsche und die Palmströmsche Uhr (P. 22/3), Palmströms Chronometer (P. K. 10) — in allen diesen Fällen liegt wohl eine Art Animismus und Naturbeseelung vor, die aus den geometrischen oder räumlichen Gebilden leidende und empfindende Seelen macht: „Die zwei Parallelen“ werden als ein Seelenpaar (eine Art von Dioskuren) dargestellt, die in ihrer irdischen Karriere es sich „nun einmal“ in den Kopf gesetzt hatten, sich nicht zu schneiden — dann aber „wie zwei Seraphime“ im ewigen Licht sich gewissermaßen bräutlich verbinden. Sie sind aber wohl auch aus der rein visuellen Anschauung der Alleen entstanden, bei denen bekanntlich die tatsächlichen Parallelen sich dennoch zu schneiden scheinen (vgl. das Gedicht „Die Alleen“ in „Melancholie“ S. 40):

Ich liebe die graden Alleen
mit ihrer stolzen Flucht.
Ich meine sie münden zu sehen
in blauer Himmelsbucht.

Ich bin sie im Flug zu Ende
und land' in der Ewigkeit.
Wie eine leise Legende
verklingt in mir die Zeit.

Die Flaschen streben ebenfalls nach „Heiraten“, es fehlt nur jemand zum „beiraten“:

Mit ihrem Doppel-Auge leiden
sie auf zum blauen Firmament ...
Doch niemand kommt herabgerennt
und kopuliert die beiden.

Das Leid der ewig gesondert bleibenden Dinge der anorganischen Welt geht Morgenstern zu Herzen. „An ein altes Haus“ (in *Einkehr* 83) richtet Morgenstern die Worte:

Ich nehme deinen Geist in mich hinein,
Vermählt mit mir ver- wirst du ganz und gar,
Und schauen andre in dir nichts als Stein,
Mich machst du Mich- Demiurgos offenbar.

Das „Ver- werden“ bedeutet die Ver- schmelzung, Vermählung von Ding und Mensch, es erklärt das Hineintragen von Empfindungen in die als „tot“ verschriene Natur.

Die „Kleine Geschichte“ (Sammlung *Auf vielen Wegen*, S. 69) von den beiden Farben eines Fähnleins, die gern zusammen wollten, „zu einer lichten Flamme“, und von einem Wolkenbruch vereint werden, ist eine weitere Spiegelung des Du- und Ich-Problems. Ein andermal ist die Uhr ‚herunter‘ (doppelsinnig: 1. abgelaufen, 2. niedergestimmt), und ihr „Geist“ wird durch „schwarzen Mokka“ „beschworen“ — hier mischt sich schon die Naturbeseelung mit Wortspielerei. Um die Uhr nicht ticken zu hören, wird sie in Opium oder Äther gelegt, statt daß der zuhörende Mensch die Narkotika nähme. — Mehr sprachlich bedingt ist schon die „Tagnachtlampe“ (P. 21), die, statt die Nacht zu erleuchten, den Tag in Nacht verwandelt, ferner die *Geruchsorgel*, die *Nieswurz-Sonate*, die *Akazien-Arie:* die Zweideutigkeit des Wortes *Synkope* mag den Dichter einmal überrascht haben: 1. Ohnmacht, 2. nachgeschlagene Noten in der Musik. Der Laut *hatzi* beim Niesen konnte in die Noten *ha-cis* umgedeutet werden, und so wird der Begriff des Niesens eingeführt, allerdings in dem seinerseits doppelsinnig gefaßten Pflanzennamen *Nieswurz:* die drei *Nieswurz*-Stellen, welche der *Nieswurz-Sonate* den Namen gaben — das ist den Benennungen, wie *Sonate mit dem Paukenschlag* einer-, *Mondschein-*, *Hunger-Sonate* anderseits nachgebildet. Diese Niesestellen kommen zwischen „Tuberosen und Eukalyptus“ im Scherzo vor — lautlich klingt an *Tuberose* höchstens die *Tuba* an, die Tuberose und vollends der — sprachlich veranlassungslose — Eukalyptus mußten allerdings dem Bilde des Niesens folgen. Die *Akazien-Arie* (nach *Flieder-Arie*) und die *Alpenkräuter-Triolen* distonieren absichtlich in der Sonate: sollten doch Verstiegenheiten der pedantischen Programmusik verhöhnt werden vgl. P. K. 51: „Ein Naturspiel (eine Unterlage für Programmusiker“): Und nun konnte das Instrument „die *Geruchs-Orgel*“ Palmströms in Erscheinung treten, die ihrerseits den *Aromaten* als Konkurrenzunternehmung v. Korfs nach sich zieht. Möglich wäre allerdings auch die umgekehrte Genesis vom Dinglichen aus; der Dichter stellt sich *Aromat* und *Geruchs-*

Orgel vor, als neue Raffinements moderner Kultur, besonders der erstere war als Verspottung des modernen Automatenwesens, das dem Straßenbummler die feinsten Genüsse willfährig gegen Münzeneinwurf entgegenbringt, leicht gegeben: hat man doch ähnlich von parfümierten Automobilen usw. gehört! Der *Aromat* ist eine gelungene und fixfingrig gebildete Neuschöpfung, die an den von heut auf morgen auftauchenden Namen neuer Industrie-erzeugnisse (Typus *Hexal, Odol, Bioskop*) genügend Vorbilder hat. In diesen Zusammenhang gehört auch das *Knochenklavier,* die *Elementarsinfonie* und der *Huckepackdalbert* als Vertreter phantastischer Instrumente, Musikstücke und Musiker in der Vorrede zu G.

Eine ähnliche Übertragung wie die von Akustischem auf Geruchsempfindung (*Geruchs-Orgel*) ist die von Tastempfindungen auf Akustisches: *Tonmassage* (P. K. 38), ein Wort, das die Kurenwut unseres Jahrhunderts weidlich auslacht.

Ein Spiel mit Homonymen treibt Morgenstern in „Sprachstudien" (P. 17): „das Wetter-Wendische" soll eine Sprache sein, in der „steile Charaktere" ein neues Idiom lernen, das den Geist der Schwere behebt und im Unsteten, Launischen und Cholerischen übt: zweifellos ist dem Dichter die eigentümliche Bildung auf *—isch* aufgefallen (gegenüber *doppelwendig* usw.), und die Anknüpfung an *windisch* brachte die Auffassung als Sprache mit sich — von „Volksetymologie" würde der Sprachforscher reden.

Zum Tonbild kann das Schriftbild hinzukommen: *Nilpferd* (P. K. 47) las der Dichter „jüngst, o weh, statt mit groß N mit groß St": Ein „Stilpferd" (also ein stilisiertes Pferd!) wird aber flugs von den Ästheten als Wappentier ausgerufen — daher sagt man nur mehr statt *Nilflußpferd Hippopotamos:* hat Morgenstern die Schwere und Ungeschicklichkeit des deutschen Wortes *Flußpferd* gefühlt (das wir im Gymnasium trotz aller Einsprüche des Professors *Pflußpferd* nannten)?

Ein ungefährer Gleichklang *Lalacrimas* und *Lagrimaß* (*lacrimae* ‚Tränen' — *la grimasse* ‚Fratze' — aber in keiner Sprache trifft ein Nebeneinander *lalágrimas* — *lagrimás* wirklich ein, vgl. das über *Espedito* Gesagte) verursacht die

Gegenüberstellung eines seine Emotionen in Tränen und eines im Mienenspiel entladenden Wesens: zuerst war die Klangparallele, dann das allegorische Diptychon.

Die Übertragung von körperlichen Verhältnissen auf geistige liegt vor, wenn nach langsam wirkenden Mitteln „eine Art von Witzen, die erst viele Stunden später wirken", gebildet wird. Hierher gehört auch der „Sitz-Geist" (P. 65), die geistige Folie des Sitzfleischs: einer von vornherein materiellen, ja dem Geistigen polar entgegengesetzten Tätigkeit wird „Geist" zugeschrieben. In „Scholastikerproblem" (P. K. 73) klingt dasselbe Motiv an: „Wieviel Engel sitzen können | auf der Spitze einer Nadel", diese spitzfindige Frage wird aufgeworfen, und es heißt dann: „ein ob auch noch so feister Geist bedarf schier nichts zum Sitzen" — der Geist ist also doch körperlich ausgedehnt und „sitzt" daher (zum Unterschied vom Sitz-Geist, dem Geist des Sitzens). Die endgültige Lösung lautet: „die nie Erspähtèn | können einzig nehmen Platz auf | geistlichen Lokalitäten." „Geistliche Lokalitäten" — das ist nun umgekehrt Spiritualisierung von Gegenständlichem, zugleich spielt Morgenstern mit dem Doppelsinn von *Geist*, das im Substantiv etwas rein Geistiges, im Adjektiv *geistlich* ein klerikal gefärbtes Geistiges bezeichnet: die Engel sind gewissermaßen geistliche Geistbegriffe. Mit all dieser „Scholastik" verspottet Morgenstern den Rationalismus des Menschen, der das Geistigste gegenständlich denken muß. Geister sind dem Menschen „Engel", daher haben Geister auch Flügel: „der eingebundene Korf" (P. K. 15) wird „gleichsam flügelbelastet, mit hinter den Armen flatternden Seiten" geschildert — wobei ironischerweise die Flügel nicht himmlische Engelsschwingen, sondern irdisch-schwere Blätter von Folianten sind. Physikalisch wie sprachlich ein Wunder ist der *Kräuterschaum*, aus dem man Planeten blasen kann, der sich als Kugel loslöst vom Halme wie der Seifenschaum — das Bild des sich in der Seifenkugel verschiedenfaltig brechenden Lichtes zaubert dem Herrn v. Korf die Fata Morgana einer besseren Welt vor. Beim *Alaunreis* (P. G. 11) mögen Vergleiche von Kristallen mit Bäumen mitspielen, der Alaunbanm, der von einer ganzen Stadt „ver-gurgelt" wird, steigert den Vergleich zur tollen Phantasie.

Morgenstern kennt auch jene echt grotesken Bilder, die nichts sind als wörtlich gefaßte, körperlich vorgestellte Redewendungen: so die Reise des Herrn v. Korf „in ein sogenanntes Böhmisches Dorf“, in dem ihm alles unverständlich bleibt, „von dem ersten bis zum letzten Wort“ (P. 5), oder „die weggeworfene Flinte“ (P. 32), die Palmström im Korn findet — weil — nun weil eben jemand „die Flinte ins Korn geworfen“ hat: der wehmutvolle Palmström, der sich in den Mohn setzt, um über das Schicksal der Flinte wie ihres ehemaligen Besitzers nachzugrübeln und die Flinte mit Mohn, Ähren und Zyanen zu bekränzen, ist ein Bild des Dichters, der die Melancholie jener sprachlichen Wendung gefühlt und ausgeschöpft hat.

Manche Gedichte sind nur zu Ende gedachte, ausgedeutete Metaphern, so „Gleichnis“ (P. K. 7): von der übertragenen Bedeutung *schwanken* = διάνδιχα μερμερίζειν aus erklärt sich die Anfangszeile: „Palmström schwankt als wie ein Zweig im Wind“ und mit dem Hereinziehen des Zweiges ist eine physische Erklärung notwendig: die Belastung durch einen Gedanken-Vogel, womit das Bild wieder ins Geistige zurückkehrt.

Aus der Redensart vom „Glauben, ‚der Berge versetzt“, entsteht ein „Landumsetzer“, der zwei Hügel Platz tauschen läßt und sich dafür der Anzeige an den „Landrat“ aussetzt. Das durch ein Nadelöhr gehende Kamel mußte seiner physikalischen Unmöglichkeit halber unsern Dichter zur Verewigung einladen, ebenso wie das Scholastikerproblem „wieviel Engel sitzen können | auf der Spitze einer Nadel“ (P. K. 73).

In den „Gänsefüßen“ sieht Morgenstern Füße (P. K. 59):

> Das Tellerhafte [was ist das?] naht heran
> auf sieben Gänsefüßen.

Die Ausdrucksweise „der gestrichene Bock“, wie man sie wohl in der Theatersprache hört, befremdet Morgenstern, und er übertreibt diese Verkürzung, indem er den Bock tatsächlich als einen Mitspieler faßt („Ein Wildbret mußt' allabendlich | auf einem Hoftheater sich | im Hauptakt auf das Stichwort ‚Schürzen‘ | von links aus der Kulisse stürzen“) — es verläuft sich der Bock, er wird darauf zur Strafe „gestrichen“ (er „und sein Part“, als ob er ein Partner wäre!) und phantasiert nun im königlichen Wildpark zu Hubertusstock von seinen Theatererinnerungen —

wie ein alter Mime! Das zeitungsmäßige Passivum hat noch öfters Morgensterns Karikatur herausgefordert: „Der *durchgesetzte* Baum“ (P. K. 11), „Der *eingebundene* Korf“, „Der *vorgeschlafene* Heilschlaf“ (P. 11). Die sprachliche Sonderbarkeit wird so zum physikalischen Widersinn.

Wie kein anderer versteht Morgenstern, leise dem Sprachbewußtsein anklingende Affinitäten zwischen anscheinend zusammenhanglosen Wörtern zur Bewußtheit zu erheben: erst durch ihn ist mir klar geworden, daß ich stets zwischen *spinnen* und *spintisieren* einen — vielleicht historisch gerechtfertigten — Zusammenhang spüre (G. 17):

Es spinnt und spinnt. Was spinnt es wohl?
Es spinnt und spintisieret.

Aber auch *Gespenst* wird in die künstlich gebildete Sippe einbezogen: *Spinna, das Gespenst* (Vorrede zu G.). *Wesentlich* und *essentiell* sind gleichbedeutend und so ziemlich gleichlautend, Morgenstern verkuppelt sie kühn zu *wesentiell* (ebenda). Nach dem Vorbild von *schwachsinnig* gibt er ‚prophetisch‘ durch *schwansinnig* wieder. Aus ein *Hundertstel ihres Wesens* wird ein *Wesenstel ihrer selbst,* aus *Sinnbild* und *Symbol* wird *Symbild* und das *Simmaleins* ist wohl „symbildlich“ zu fassen, als ein symbolisches Einmaleins. *Excös* wird von *exzentrisch* den Anlaut, von *nervös*, *skandalös* sein Ende haben und ist gewiß nicht schlechter oder gewalttätiger gebildet als etwa in heutigen naturwissenschaftlichen Werken ein *korrelieren* (*Korrelat* + *-ieren*). Aber auch der Stamm des Afterwortes ist aus einer Mehrheit von gelehrten Wörtern abgezogen: *exzeß, exzentrisch, exzedieren* usw. Jeder Gymnasiast hat mit der Schwierigkeit gekämpft, *Rhythmus* und *Logarithmus* zu unterscheiden (griech. ῥυθμός — ἄριθμος): bei Morgenstern eint sich das Widerstrebende zu *logarhytmisch* (aus ästhetischen Gründen unterbleibt *logarhythmisch*!) und so ist wieder eine doppelte Anschauung des „Polizeipferdes“ (P. K. 9) gegeben: es „wackelt mehrmals mit dem Ohr | und berechnet den ertappten Tropf | logarhytmisch und auf Spitz und Knopf“. Das Pferd wird so zu einem rechnerisch vorgehenden Sherlock Holmes (vgl. in der Vorrede zu G. *hydratherapeutisch,* das an *Hydra* erinnern soll).

In den geläufigsten Wörtern hört Morgenstern neue Stimmungen: in Wörtern, die in der Sprache meist nur mehr verstandesmäßig gebraucht werden, erweckt er neue Emotionen: *-eul* wird so zum „Greuel"-Ausdruck: *mit all den Widersprüchen, Knäueln, Gräueln, Grund- und Kraftsuppen ihres Wesens* (Vorrede zu G.); im „Bundeslied der Galgenbrüder" höre man nur das Abwechseln von *eu-* und *au*-Greueln:

O Greule, Greule, wüste Greule!
Hört ihr den Ruf der Silbergäule?
Es schreit der Kauz: pardauz! pardauz!
Da taut's, da graut's, da braut's, da blaut's.

G. 5: „Heulen | Eulen | hoch vom Turm?"

Morgenstern onomatopoesiert gleichsam die Wörter der Sprache, indem er sie oft als Stimmungslaute ohne Bedeutung verwendet (etwa *das will hu hu — still still du du* als Tonmalerei des Rabengekrächzes G. 12; selbst einer harmlosen Aufschrift *ka-em-zwei ein* = km 21 auf einem Meilenstein, die absichtlich nicht bedeutungsgemäß gelesen ist, gewinnt Morgenstern eine schaurige Wirkung ab), oft einfach in Refrains umdichtet: In *Das Hemmed* (G. 15) sind die beiden Kehrwörter *flattertata* und *windurudei* bild- und tonmalend zugleich gebraucht: das Hemd flattert im Wind, die Rhythmik dieses Geschehens wird durch das *-tata*, *-durudei* ausgedrückt. In „Igel und Agel" (G. 65) entstammen *Schalmeiala, schalmeialü; Schnigula schnagula schnaguleialü — Wigula wagula waguleia wü tü tü* dem *Eia popeia,* das in *Schalmei, Schnickschnack, Woge* nach Wagnerschem Muster hineingedeutet wurde — das Girren und Kosen des Igel-Pärchens setzt sich aus Scherz und Ernst zusammen, Liebe, Gesang und Tod spielen ineinander. Wie hier ist auf *a — i* die Strophe eingestellt, die „der Schaukelstuhl auf der verlassenen Terrasse" (G. 25) spricht:

Und ich wackel und wackel den ganzen Tag.
Und es nackelt und rackelt die Linde.
Wer weiß, was sonst wohl noch wackeln mag
im Winde, im Winde, im Winde.

Die Sippe *wackeln, nackeln, rackeln* (zu den beiden letzteren vgl. *Dtsch. Wb.*) erinnert an ähnliche Lautmalereien in Goethes „Hochzeitslied". Einem *e/a — e/o — e/i*-Ablaut verdankt *Seegries* (P. K. 33) seine Entstehung:

> Er [der Hecht] aß seit jenem nur noch dies:
> *Seegras, Seerose* und *Seegries.*
> Doch *Gries, Gras, Rose* floß, o *Graus*
> entsetzlich wieder hinten aus.

Eine entsetzlich getreue Tonmalerei für eine Hecht-Diarrhöe, aber nicht erstaunlicher als manche Wortsippen, die Rabelais oder Fischart abwandeln! Aus *Wirrwarr* wird dem Reim mit *Pschorr* zuliebe *wirr-worr* (P. K. 56).

Reduplikation dient zur Darstellung stotternder Trägheit: an dem Worte *Schildkröte* fühlt Morgenstern die Notwendigkeit einer sprachlichen Retouche: *-krökröte* (P. K. 34) drückt die gelassene Ruhe dieses methusalemalten Tiers gut aus: Das „Couplet", das es zum Symbol der Schwere und Beharrlichkeit umschafft (von „schilkrötplumpem" Leben wird P. K. 25 gesprochen), erinnert an Offenbachs *Menelaus — laus der Gute — laus der Gute:*

> Ich kenne nicht des Todes Bild
> und nicht des Sterbens Nöte:
> Ich bin die Schild-, ich bin die Schild-.
> ich bin die Schild-krö-kröte.

Mit wie einfachen Mitteln hat Morgenstern den stotternden Stoizismus dieses Überbrettltiers auszudrücken gewußt!

Dem Reim zuliebe entstellt Morgenstern als echter Knittelversdichter ungefüge Wörter und erzielt damit oft groteske Wirkungen wie in „Die Kugeln" (P. 9):

> Daß er, wenn er nachts erwacht, die Kugeln
> knistern hört und ihn ein heimlich Grugeln
> packt (daß ihn dann nachts ein heimlich Grugeln
> packt) beim Spuk der packpapiernen Kugeln.

A — i — u wechseln einander gespenstig ab, und *Gruseln* weicht einem an *Kugeln* erinnernden *Grugeln.* Bezeichnend, daß dieselben Laute in anderer Gestalt wieder zum Reim verunstaltet werden: *turkeln — vergurgeln* (P. K. 11), *Flugel — Milch-Glaskugel* (P. K. 56). *Dazumaul* im Reim mit *Gaul* (G. 60), *kuhl* mit *Stuhl* (G. 25), *Selbstverstehung* mit *Erdumdrehung* (P. 7), *kumm* mit *dumm* (P. K. 32), *meh* mit *Idee* (P. K. 46), was an Grimms Märchen erinnert, das sind Sonderbarkeiten, die die komische Grundstimmung verstärken helfen. Der Reim auf *-alme (Halme, -psalme)* ruft statt

Schalmei eine ohne weiteres plausible Rückbildung *die Schalme* hervor. Daß *v. Korf* (P. 5) und das *Wiesel* (G. 24) des Reimes halber agieren, gibt Morgenstern schalkhaft selber zu:

> Ein Wiesel
> saß auf einem Kiesel
> inmitten Bachgeriesel.
> Wißt ihr
> weshalb?
> Das Mondkalb
> verriet es mir
> im stillen:
> Das raffinierte Tier
> tat's um des Reimes willen.

Tibris im Reim mit *Exlibris* (P. K. 5) ist wohl *Täbris* + *Tiflis*. Orthographische Vermummung (auf Doppelschreibungen wie *Klex-Klecks*, *Achse-Axe* beruhend) bedeutet die Schreibung *demnext* (im Reim mit *verhext* P. K. 69).

Oft läßt sich ein ganzes Gedicht in einige wenige lautliche Grundmotive auflösen, so „Rondell“ (P. K. 80): durch den Klang des Wortes *Rondell* ist der sonderbare Gebrauch von „Cavall“, das wir im Deutschen nur in der übertragenen Verwendung des Tarock kennen, herbeigeführt worden, das nun in einem Refrain- und Rahmenvers das Rondell eröffnet und schließt: „Durch die Schnauzen der Cavalle“. War durch das Rondell eine Kreuzstellung dieses Verses in Strophe 1 und 3 gegeben, so wurde nun das Wort „kreuzen“ selbst in Kreuzstellung in der Mittelstrophe spielerisch und wie zufällig eingefügt:

> Besser nirgends denn auf Plätzen,
> wo sich hundert Linien kreuzen,
> kreuz' ich selbst, ein leichter Segler,
> kühl-gelassen meines Weges.

Die erfundenen Namen bei Morgenstern sind manchmal Reimzeugungen, so *Odelidelase*, *Odeladelise*, *Odeladeluse* in aufeinanderfolgenden Strophen (P. 44), die an *Odaliske, Oase, Elise, Duse* anklingen — eine Zauberin, Muse und Circe benennend. Je unzusammenhängender zwei Worte sind, desto besser taugen sie für komische Namen: *Palma Kunkel* (P. 37: Femininum zu *Palmström*?), *Knickebühl* und *Entebrecht* (G. 32), *Kolhasficht* (P. K. 67), *Hubertusstock* (ein Wildpark

P. K. 54), und vor allem der *Gingganz* (G. 32), der aus dem Satze „ich GING GANZ in Gedanken hin“ losgelöst wird wie weiland Herzog Jasomirgott aus *Ja, so mir Gott [helfe].* Der *Gingganz* ist also das Symbol des gedankenschweren Wachträumers, der vor sich hin„geht“, der seine Bestimmung auf der Welt verloren hat, seitdem er den Herrn verlor; ob mundartliche Formen wie schweizerisch *Gingeliganz*, ‚das Hin- und Her-Schwanken, Baumeln‘, *Gungang*, ‚Perpendikel‘, *Gänggel, Ginggel,* ‚kindischer, närrischer, tändelnder, gedankenloser Mensch‘ (Schweizer Idiotikon) eingewirkt haben?

Der „Windhosenschneider *Amorf*“ im Reim mit *Korf* P. K. 27) ist wohl aus Morpheus und Amor zusammengekleistert und trifft nur zufällig mit dem naturwissenschaftlichen Ausdruck *amorph* zusammen. Ob der Herr v. Korf, der physikalische Experimente liebt, von *Ruhmkorff* aus zu erklären ist?

Zur Groteske gehört nicht nur der Salto mortale ins Phantastische, sondern auch der feste Grund und Boden einer konkreten Wirklichkeit: das Nirgendwo stößt bei Morgenstern hart mit dem Ewig-Nachbarlichen zusammen: die Phantasie Morgensterns benutzt denn auch das Reale unserer modernen Großstadtkultur als Trampolin für seine Riesenkapriolen: wir haben dieses reale Element schon beim „Aromat“ beobachtet, aber auch sonst ist die Parodie des Bestehenden wahrnehmbar: *ein besonders abwelthafter Rückschlag wider das Gesetz* — das ist doch wohl Verhöhnung des modischen Gebrauches von „Umwelt“; die *Nebenwelt* (P. K. 22) stammt von *Nebenmensch* und *Umwelt.* Die *exzöse Weltauffasseraumwortkindundkunstanschauung* ballt alle Schlagwörter des beginnenden 20. Jahrhunderts in ein Monstrewort zusammen: „Raumkunst“, „Weltauffassung“, „Wortkunst“, „Kunstanschauung“, „das Jahrhundert des Kindes“ sind auf einen „exc“-entrischen Nenner gebracht. *Exzentrisch* + der Endung von *skandalös*, *nervös* gibt ein Ragout moderner Sensationen. In „einer Zivilisationsballade“ äußert ein Rostands Chantecler vergleichbarer „Großstadtbahnhoftauber“ (P. K. 49) (der mit dem Huhn „in der Bahnhofhalle“ G. 63 verwandt ist) seine „Teilnahme“ an allen Kulturdingen im Aufpicken von Abschnitzeln aus aller Herren Länder — die Würde seines Namens erinnert an die gewisser Andersenscher

Hoffunktionäre. Zweifellos ist ein Seitenhieb auf die sich würdevoll und millitärisch gebärdenden deutschen Bahnhofbeamten gemeint: „so steht er gleich | wer immer wem im Deutschen Reich | und außerhalb und überhaupt, | soweit man an dergleichen glaubt", wozu man die „Feldherrnlust" des sich als napoleonischen „un homme" fühlenden Bahnvorstands (P. K. 72) vergleichen mag. Das Gedicht „Die Fledermaus" (P. K. 56) führt den Untertitel *Kurhauskonzertbierterrassenereignis*. Auch hier soll die Talmi-Atmosphäre eines solchen Gartenkonzerts beleuchtet werden: eine wirkliche Fledermaus „hört ‚sich' von Strauß" und richtet inmitten des nur auf Pünktlichkeit eingestellten Publikums Wirrwarr an, bis der Pikkolo das unliebsam wirkliche Tier aus dem Kreis der ‚Fledermaus'-Zuhörer entfernt. Zugleich wird der Anklang an O. J. Bierbaumsche ellenlange Wortbildungen gesucht, die auch H. v. Gumppenberg meisterhaft parodiert hat („Sommermädchenküssetauschelächelbeichte nach O. J. Bierbaum und anderen Wortkopplern" in „Das teutsche Dichterroß", München 1917).

Zur Zivilisation gehört vor allem die Polizei: wir haben die Polizeihunde — warum nicht auch Polizeipferde (P. K. 9), die die Logarithmen beherrschen? „Offensichtlich wächst im ganzen Land menschliche Gesittung und Verstand."

„Der E. P. V." ist der „Exerzierplatzvogel" — eine Parodie des alle Dinge mit Buchstabenwörtern abkürzenden Militarismus (vgl. *A. O. K., Flak* usw.): selbst die Vögel „im Himmelsblau" werden der Armee eingeordnet! Auch bei Rostand haben ja die Tiere nur den einen Wunsch, *du dernier cri* und hypermodern zu sein: da gibt es Routs, Telephone usw.

Und die labyrinthisch verschachtelten und verquickten Sätze in der Vorrede zu G. und in P. 56, 57, 61 (mit Kadenzen wie „gegenübergestanden und beigewohnt werden zu dürfen gelten lassen zu müssen sein möchte", Synonymenhäufungen wie „fing, hob an, begann, zu denken, denkt euch, was das heißt . . ."), sie geißeln unsern wissenschaftlichen Stil; den administrativen machen wieder Schreibfloskeln wie „untig angefertigte Person", „wennschonhin mitbedauernd nebigen Betreff", „der anbetroffene Chef" (P. 29) lächerlich. Die „Vereinigten Westküsten der Erde" (G. 43) — das ist wohl gegen pazifistische Weltorganisation

gemünzt, die verschiedenen Klubs „zum Schutz der wilden Tiere" (G. 53), „zum Schutz des Sonnenscheins", „zur resoluten | Wahrung der gedachten Zone | vor der Willkür der Ballone" (P. 12, 13), der „Antihungersnotfonds" (P. G. 28), „Lärmschutz" verspotten die Liga-freundlichen „Sorgen" der europäischen Humanität. Den oberen Zehntausend stellt Morgenstern *untere Zehntausend* gegenüber (P. 13). Die Berliner, vielleicht auch die Pariser Warenhäuser (*au petit bonheur*, *au bon marché* usw.) lassen ihn an „Warenhaus für Kleines Glück" denken, das gleich echt berlinisch-geschäftsmännisch-lakonisch mit dem Buchstabenwort *W. K. G.* abgekürzt wird (P. 14). Der moderne Ästhet (P. 65) will, wenn er sitzt, nicht nur eine das Sitzfleisch, sondern auch den *Sitz-Geist* befriedigende Sitzgelegenheit haben: der *Sitz-Geist* — das ist eine köstliche Parodie des auch sonst (zum Beispiel P. K. 14) verhöhnten l'art pour l'art-Prinzips, das in allem „Geist", „Stil" sieht. Die Wolken über der Alpenkette sind „die *Gasschifflotte* der Korona" (nach *Luftflotte* einer-, *Dampfschiff* anderseits).

* * *

Die vorstehende Untersuchung hat gezeigt, wie Morgenstern in die überlieferten Wörter der deutschen Sprache Klangwerte hineinfühlt, die ihnen von jeher fremd waren oder erst fremd geworden sind, und zwischen ihnen gedankliche Beziehungen herstellt, die im ursprünglichen Bauplan der Sprache nicht vorgesehen waren. Seine groteske Kunst sucht in rein sprachlich Bedingtem Realität und baut eine Physik des Irrationellen, die mit dem Anspruch des Ernst-genommen-werdens auftritt. Zwar wollen seine sprachsachlichen Neubildungen nur Spiel und Scherz bedeuten, aber sie sind im allgemeinen Sprachleben wie in der Phantasie des Dichters tief verankert. Die sprachliche Neuschöpfung hat ja etwas mit der Erfindung physikalisch unerhörter Erscheinungen gemeinsam und zugleich einen Vorteil vor ihr voraus: das Gemeinsame besteht in der Stärke des ungewohnt-irrationellen Eindrucks, in dem die sprachliche Neubildung hinter der physikalischen Neuschöpfung nicht zurücksteht: eine Form wie der *Zwi* wirkt nicht weniger unwirklich als das Bild eines doppelköpfigen Menschen; die Überlegenheit der sprachlichen Bildung über eine etwa bildliche Darstellung besteht in folgendem: wie schon Lessing bemerkt

hat, wird das malerisch dargestellte Lachen zur Fratze, und wir brauchen uns nur an jene unerträglich einförmig grinsenden Heinzelmännchen unserer Gärten zu erinnern, um zu verstehen, daß eine flüchtige Phantasie nie dauernde Gestalt gewinnen darf: Namen sind Schall und Rauch, und es ist gut so, wenn die damit genannten dichterischen Gestalten selbst nur aus Tönen und Nebel gezeugt sind. Das Abstrakte, Vergängliche Unplastische des Wortes, das bloß vorübergehend und ohne scharfe Kontur ein Gebilde vor die Phantasie hinzeichnet, rückt die Truggestalten des Dichters in eine verschwommene Ungreifbarkeit, die die künstlerische Wirkung nur steigern kann: *Der Zwi* dürfte nie gemalt, er kann nur benannt und vorgestellt werden. Mein Aufsatz bezweckt eine Art Psychoanalyse des sprachlichen Ausdrucks, die des Dichters „Wortwelt hintergründet", um mit Morgenstern zu sprechen (P. K. 25), und sucht auch die anscheinend willkürlichsten Bildungen aus der besonderen Veranlagung des Dichters zu rechtfertigen. Eine Gesetzmäßigkeit in der dichterischen Schöpfung aufzuzeigen, dazu ist weder Absicht noch Möglichkeit vorhanden — ich begnüge mich mit dem Nachweis der Konsequenz der dichterischen Tendenzen, der Stetigkeit der Geleise, in denen das Sprachschaffen des Künstlers läuft. Man wird vielleicht einwenden, daß mit der sprachlichen Komponente das Schaffen eines Dichters nicht erklärt sei, der über den Humor sagt („Ich und du", S. 71): „Mir war Humor mein Lebtag schier — Problem" — gewiß sei nicht geleugnet, daß der Humor auf Weltanschauung aufbaut, und ich habe ja beim *Zwi* die philosophische, bei den verschiedenen parodistischen *Klubs* die rein menschliche Einstellung gewürdigt. Der in literargeschichtlichen Abhandlungen beliebten Unterschätzung des rein Sprachlichen, die gewöhnlich die Sprache eines Dichters nur als Spiegelbild seiner Ideen betrachtet und am Sprachlichen mit einer zeremoniellen Verbeugung vorbeigeht, habe ich jedoch die sprachliche Bedingtheit der Anschauungen eines Dichters mehr hervorgehoben, als dies gewöhnlich geschieht [1]).

---

[1]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 196, schreibt: [Das dichterische Werk] „isoliert seinen Gegenstand aus dem realen Lebenszusammenhang und gibt ihm Totalität in sich selber. So ver-

Man kann ferner sagen, bei den in die Augen fallenden Wortneubildungen Morgensterns könne eher die stilpsychologische Radix eines Dichterschaffens aufgedeckt werden als bei einem nur mit dem herkömmlichen Wort- und Formenvorrat auskommenden Dichter: es soll nicht geleugnet werden, daß mit jenen gröberen und wahrnehmbareren Elementen leichter zu arbeiten ist; trotzdem kann man bei allen Schriftstellern ihren Lieblingsvorstellungen, Lieblingswörtern und -wendungen usw. (meinetwegen mit rein statistischer Methode) nachgehen, und man wird auch bei ihnen eine gewisse Konstanz der Motive erblicken, die bestimmten Wortprägungen und Bedeutungsumprägungen zur Veranlassung dienen.

Hiermit ist auch ein weiterer Einwand erledigt, der etwa auf das Kasuistische meiner Erklärungsart hinwiese: jede einzelne Dichterstelle werde (im Gegensatz zu Sperbers voranstehender Arbeit) als besonderer „Fall“ erklärt, aber eine allgemeine Gesetzmäßigkeit lasse sich nicht erweisen. Die Untersuchung hat eben gezeigt, wie stets dieselben Wortbildungen wiederkehren: die Motive des *Zwi*, des *Zwölefanten*, des *Sitzgeists*, der *Westküsten* usw. ließen sich als Lieblingsvorstellungen des Dichters nachweisen. So fanden wir nicht nur die psychologische Erklärung der Wortbildungen, sondern eine gewisse Einheitlichkeit im Schaffen des Dichters, die dessen einzelne Äußerungen erklärt und zusammenhält.

Dilthey, „Das Erlebnis und die Dichtung“, erläutert das Zentralproblem seines Werkes in folgenden Worten (S. 197 ff.): „Der Ausgangspunkt des poetischen Schaffens ist immer die Lebenserfahrung, als persönliches Erlebnis oder als Verstehen anderer Menschen, gegenwärtiger und vergangener, und der Geschehnisse, in denen sie zusammenwirken. Jeder der unzähligen Lebenszustände, durch die der Dichter hindurchgeht, kann in psychologischem Sinne als Erlebnis bezeichnet werden: eine tiefergreifende Beziehung zu seiner Dichtung kommt nur denjenigen unter den Momenten seines Daseins zu, welche ihm einen Zug des Lebens aufschließen ... Wie wir nun an

---

setzt es den Auffassenden in Freiheit, indem er sich in dieser Welt des Scheines außerhalb der Notwendigkeiten seiner tatsächlichen Existenz findet.“

einem Naturkörper seine chemische Zusammensetzung, seine Schwere, seinen Wärmezustand unterscheiden und für sich studieren, so sondern wir in dem darstellenden dichterischen Werke, dem Epos, der Romanze oder Ballade, dem Drama oder dem Roman voneinander Stoff, poetische Stimmung, Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel. Der wichtigste unter diesen Begriffen ist der des Motivs: denn im Motiv ist das Erfahrnis des Dichters in seiner Bedeutsamkeit aufgefaßt: in ihm hängt dieses daher zusammen mit der Fabel, den Charakteren und der poetischen Form. Es schließt die bildende Kraft in sich, welche die Gestalt des Werkes bestimmt. Wie in organischem Wachstum entwickeln sich von der Lebenserfahrung aus diese einzelnen Momente, die an der Dichtung unterschieden werden: jedes derselben vollzieht eine Leistung im Zusammenhang des Werkes. So ist also jede Dichtung ein lebendiges Geschöpf eigener Art. Das höchste Verständnis eines Dichters wäre ererreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und außer ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bestimmende Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen, der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet."

Zum Erleben gehört auch das sprachliche Erlebnis, das mit dem „Motiv" aufs innigste zusammenhängt: das Wort *Zwi* und das Motiv des Zweier-Problems sind unlösbar miteinander verknüpft [1]). Morgenstern dichtet gedanklich und denkt sprachlich.

---

[1]) Daß das sprachliche Erlebnis die Motivwahl auch bei den Klassikern bedinge, verficht jetzt das eben erschienene schöne Buch Richard Meßlenys, „Karl Spitteler und das neudeutsche Epos" (Halle 1918): „Zwischen der poetischen Ausübung unserer Klassiker und ihrer theoretischen Auffassung klafft ein tiefer Widerspruch — bei keinem tiefer als bei Goethe selbst —, den aufzuklären und nicht zu verkleistern eine der schönsten und wichtigsten Aufgaben unserer Wissenschaft wäre. Ganz anders als sie es sich dachten in der vernünftigen Reihenfolge von Stoffwahl, Inhaltschema, Prosamundum und metrischer Einkleidung, sind in ihrem Innern Nathan und Faust, Wallenstein und Tasso entstanden. Sie konnten das Wort, die ureigene bildschöpfende Kraft der Sprache, die — als rein musikalischer Ausdruck — zunächst stoffrei, aber sinnvoll unserer gesamten inneren Lebensbewegung entspringt, unmöglich so hoch wie wir einschätzen ... Die übliche Reihenfolge der Untersuchung: Stoff, Stoffgeschichte, Gedankeninhalt, Filia-

Die „Motiv- und Wort"-Forschung stellt eine Brücke her zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft: bisher berührten sich diese beiden Disziplinen entweder bloß äußerlich durch eine Personalunion (dadurch, daß an unseren Universitäten ein und dieselbe Person die beiden vertritt), innerlich aber nur als Philologie (zum Beispiel bei der unter anderem auch linguistischen Erklärung eines Textes), oder als Stilistik (die, sofern subjektive Stilistik, nach der herkömmlichen Definition die Verwendung der überkommenen grammatischen Mittel durch einen Schriftsteller aufzeigt). Die „Motiv- und Wort"-Forschung ist am ehesten mit der Stilistik verwandt und geht auf die Radix zurück, von der aus literarisches Motiv wie sprachliches Wort verständlich sind: das psychologische Erlebnis des Dichters. Während nun ein Buch wie das Diltheys das literarische Problem der Zurückführung des Dichters auf den Menschen löst, ist der homologe Nachweis des Menschen im Sprachschöpfer, die Psychoanalyse des dichterischen Worts meines Wissens vorläufig noch nicht versucht worden.

Die „Motiv- und Wort"-Forschung stellt sich bei allen sonstigen Gemeinsamkeiten in doppelten Gegensatz zu der „Wörter- und Sachen"-Forschung, jedesmal aber betont sie das Psychologische: die von der bekannten Zeitschrift vertretene Richtung kümmert sich vorwiegend um „Sachen", also nicht so sehr um Psychisches (die Abhandlung Meringers über die „Scham" erweitert immerhin den Begriff ‚Sache' zu etwas wie ‚vom Wort bezeichneter Begriff'), und sie geht vor allem von „der Sprache", also dem schon Allgemein- und Dinglichgewordenen am menschlichen Sprechen, nicht von der Psyche des individuellen Sprechers aus. Wenn man will, kann man die vorgeschlagene neue Forschungsmethode auch Stilistik nennen, und so habe ich denn in meiner Dissertation „Die Wortbildung als stilistisches Mittel" einen ähnlich wie Morgenstern

---

tionen und endlich Stil und Rhythmus als äußeres Anhängsel ändern wir daher im vorliegenden Falle nicht aus Neuerungsucht, nicht aus Freude am Widerspruch, sondern aus der veränderten Anschauung poetischer Entwicklungsvorgänge." — Meßleny treibt also Wort- und Motiv-Forschung und er betitelt ein Kapitel seines Spittelerbuches „Rhythmus und Stil als primärer Entstehungsgrund".

seine künstlerische Sonderart im Wortbau auslebenden Schriftsteller, den Franzosen Rabelais, zum Gegenstand einer „stilistischen“ Untersuchung gemacht. Auch Martin Beutlers „Der Wortschatz in Edmond Rostands Dramen“ trägt den Untertitel „eine stilistische Untersuchung“, aber der Autor geht stets vom Grammatischen aus (seine Kapitel sind überschrieben: „Die Archaismen“, „Umgangssprachliches und Mundartliches“, „Fremdwörtliches“ usw.), nicht von der Psyche des Dichters: mir handelt es sich dagegen nicht darum, die Worte des Dichters nach grammatischen Schubfächern zu sortieren, sondern die Triebfedern zu finden, die das ganze Wort-Fächerwerk auf einen Schlag herausschnellen und sich uns eröffnen läßt.

E. Wechssler hat in seiner Broschüre „Weltanschauung und Kunstschaffen“ festgestellt, „daß Stil ein eigentümliches Gesamtergebnis ist aus Weltanschauung und künstlerischer Schaffenskraft“ und die Weltanschauung als „formgebende Macht“ gepriesen. Ich glaube, ich bin mit der Analyse von Morgensterns Sprache bis in die Sphäre vorgedrungen, wo diese beiden Triebkräfte des künstlerischen Schaffens, die Weltanschauung und die künstlerische Gestaltung, ineinander übergehen und sich nicht sagen läßt, ob philosophisches oder sprachlich bedingtes Denken vorliegt und ob der Dichter zuerst die Relativität alles Seins erkannte oder die Sprache ihn zur Erwägung ihrer zufälligen Bezeichnungen brachte. Wechssler schreibt: „Jedem kraftvollen Dichter der Gegenwart erneut sich die alte, unlösbar scheinende Aufgabe, seine Lebenswerte und Kunstrichtung zu inniger Einheit zu verschmelzen. Und der Gelehrte muß hernach in treulicher Nachfolge den gefundenen Ausgleich ermitteln und in klaren Begriffen auszusprechen versuchen.“ Wenn aber bei einem Dichter das Werten sprachlich bedingt ist wie bei Morgenstern, genügt es dem „Motiv- und Wort“-Forscher, die unlösbare Einheit der beiden Stilkräfte festzustellen.

In dem geckenhaft ästhetisierenden, mit philosophischem Dunkel sich zierenden Artikel von Hermann B[roch] über „Morgenstern“ in der Vierteljahrsschrift „Summa“ (2. Viertel, S. 105 ff.) findet sich immerhin eine brauchbare Charakteristik der Weltanschauung des Dichters: Morgenstern „biete eine rationale

Auseinandersetzung mit dem Erleben, die im allgemeinen idealistisch gerichtet, immer irgendwie zur Metaphysik der Realität und des Relativitätproblems zurückkehrt, allerdings aber nicht recht über eine gewisse vorschnelle Skepsis und ein freundlich achselzuckendes ‚Warum nicht' hinauskommen will. Etwa so: ‚Wer mag wissen, ob unsere Erde in der Rangstufe unserer Planeten nicht einer der untersten, niedersten ist? Ob sie der Mehrzahl anderer Wandelsterne nicht etwa vorkommen möchte wie einem Paris, einem London der Marktflecken Schildburg oder einem Lionardo sein Hund oder sein Pferd.' Egalität der Phänomene wurde das rationale Leitmotiv seines Schaffens, Fraternität und anthropomorphe Freiheit des Objektes sein mystischer Glaube; Mensch und Ding, Wort und Tier, Strick und Wind, Klammer und Zahl werden gleichberechtigte Wesen. Jedes Kunstwerk enthält vom Spinozistischen Adäquatismus, und das Sprachliche vor allem ist positiver Ausdruck der phänomenologischen Wesensforschung ..." Ich würde eher sagen: Das Sprachliche ist für Morgenstern vor allem Objekt der phänomenologischen Wesensforschung. Morgenstern ist vom Problem der Bedeutung unserer menschlichen Worte ausgegangen und hat deren Relativität erkannt, daher, vom Sprachlichen ausgehend, eine neue Logik der Dinge konstruiert: nicht „Wortkonstruktion", sondern „Sinnesadaptierung" an die bestehenden Worte liegt vor.

Der Dichter hat das Vorrecht, an dem bestehenden Sprachsystem umzubauen, einen persönlichen Bauplan an dessen Stelle zu setzen, die einengende Zufälligkeit des vorhandenen Sprachbaus zu sprengen, den Rahmen des konventionell Gegebenen durch seine dem Leser vielleicht ebenso zufällig erscheinenden, für den Dichter aber künstlerisch notwendigen Neuerungen zu erweitern — der Dichter stellt eben eine ewige Opposition gegen das herrschende Regime dar, eine Opposition um der Opposition willen; er ist der Feind des bestehenden Systems, dabei aber selbst nicht systemlos: nur strebt sein System eben über das vorhandene hinaus, verleiht in ihm schlummernden sprachlichen Latenzen Gehör. Der Dichter verhindert die Sprache daran, in ihren Bindungen und Trennungen tot zu verharren, sein „Spiel" bringt Bewegung in den todruhigen „Ernst" der Sprache. Dieses Vorrecht des Dichters hat ein Sprachforscher sogar in

einer „akademischen Rede“ anerkannt (Osthoff, „Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen“, S. 51): „Was nun aber die prosa, die logik in ihrer nüchternheit und zahlenmäßigkeit zu vernichten droht, das wird vornehmlich die poesie wieder aufzubauen berufen sein. Solange diese himmelstochter nicht ganz aus dem menschendasein entschwindet, dürfen wir von ihr erwarten, daß sie allezeit wider die verflachung menschlicher rede sich aufzubäumen, eine reaktion gegen das ausarten der sprache ins allzu verstandesmäßige einzuleiten wissen werde; daß sie, die poesie, insonderheit mittel und wege finden möge, gelegentlich immer wieder die dinge der wirklichkeit in individuellster gestaltung zu erfassen und sprachlich darzustellen, dort, wo der alltägliche sprachgebrauch längst in fester weise das eine mit dem andern zu koordinieren, beides zusammen einem höheren begriffe zu subordinieren sich gewöhnt hat.“

Der Kritiker der „Summa“ erkennt nur dort, wo „Sinn vorhanden ist“, den Morgensternschen Phantasiegebilden Bedeutung zu: „Widersinn ist nicht Unsinn, und in paritätischer, sinnvoller Gegebenheit streicht der Nachtwindhund vorüber ... Doch die bedeutungsvolle Lebendigkeit solchen Widersinns ist in dem Augenblick verloren, da das Sinntragende des Wortes mit einem äußerlichen Nebensinn bastardiert wird, als Kreuzungsprodukt die Struktur des faulen, ungeistigen Witzes ergebend — die Bauaktionäre der unbebauten Straße, die noch keine Straße ist, sind nichts als nur Kitsch.“ Ich meine vielmehr, Morgenstern hat hier wieder das mehr phänomenologische Problem, das die Sprache bietet, aufgegriffen: Was ist eine Straße? Kann man sich eine Straße ohne Häuser denken? Für mich ist das Wesentliche in Morgensterns Schaffen nicht die „paritätische, sinnvolle Gegebenheit“, der gegenüber ein „äußerlicher Nebensinn“ abfallen müßte, sondern das Erschaffen eines neuen Sinns aus der Gegebenheit des Wortes. Hermann B. betrachtet Morgenstern vor allem als Erkenntnistheoretiker, der „auf dem Umweg über die Wortkonstruktion“ zum Lyriker geworden sei, — ich als Sprachkritiker (in dem von Fritz Mauthner geprägten Wortsinn), der zu einer phänomenologischen Anschauung gelangt ist.

Leopold Liegler, *Karl Kraus und die Sprache* (Wien, Lányi, 1918), hebt die ewig ungelöste Verquickung von Sprache

und Erleben bei dem von ihm behandelten Satiriker hervor und kommt nur deshalb nicht zur Forderung der „Wort- und Motiv"-Forschung, weil er das Ineinander von Sprache und Realität als besondere Eigenart Karl Kraus' — dessen Stil nur besonders klar diese Feststellung gestattet — faßt und mehr das individuelle Lob seine Autors verkündet als Gesetze des dichterischen Schaffens aufstellt: „... für ihn [Kraus] besteht ... zwischen der Struktur der Dinge und den Relationen und Assoziationen der Sprache eine ähnliche prästabilierte Harmonie, so daß diese Art der Sprachmystik, das Formprinzip seines Schaffens, zugleich auch das seines Erlebens ist, die Dialektik der Worte und Begriffe zugleich die Dialektik seiner Lebensstimmung setzt, sein Schaffen also doppelt in überindividuellen, geistig-organischen Systemen gesichert ist: im unbewußt wirkenden Daseinsinstinkt und in der zwingenden Gesetzhaftigkeit sprachlich-geistiger Affinitäten" (S. 6), worauf sofort der panegyrische Satz folgt: „Dieses Wurzeln im Vereinigungspunkt der letzten Seinskategorien ist ein Beweis freiesten Menschentums und stärkster vitaler Sicherung." „Das Charakteristische des Witzes ist ... ein Transitorisches, ein Übergreifen vom Wort in die Realität, die merkwürdige Möglichkeit, ‚daß durch eine willkürliche Vorstellungsverknüpfung ... eine Erscheinung zu komischer Auflösung gebraucht wird' [Volkelt]. Dieses Transitorische des satirischen Witzes gehört zu den Grundtatsachen und zur Naturgesetzlichkeit des Sprachkomplexes, so daß man umgekehrt sagen kann: der Satiriker ergreift in der unbedingten Sprachverbundenheit, eingestellt auf die Pointe des Witzes oder des Aphorismus, die von seinem Wesen vorausgesetzte geistige Grundlage, er wirkt seine Lebensstimmung in dem naturgegebenen Material und in der für ihn einzig möglichen Form aus" (S. 9). Ich meine, das Übergreifen des Wortes in die Realität ist bei jedem Sprachkünstler vorhanden, wird nur beim Satiriker deshalb sichtbarer, weil er die Realität, um sie sprachlich zu vernichten, dem Leser besonders greifbar machen, besonders nahe rücken muß. „Eines der stärksten Beispiele dafür, wie der Sinn am Seil der Sprache sich vorwärtstastet, von Begriff zu Begriff, und ein Motiv aus dem andern hervorwächst, ist der Aufsatz ‚In dieser großen Zeit' (Dezember 1914). Man beachte, wie dort die Motive: groß,

Zeit, Geschehen, Vorstellung, Wort, Schweigen, Tat in einem Grade thematisch verarbeitet und miteinander verschlungen sind, daß es wohl schwer sein dürfte, in der deutschen Literatur dem etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. ... Das ist ein Gewebe von Motiven und Antithesen, deren Glieder sich gegenseitig hervorrufen und bedingen: hier ist Satz an Satz geschmiedet, nicht in rationeller und logischer Entwicklung, sondern in sprachgesetzlicher Abfolge, welche Ratio und Logik übernommen hat" (S. 11). Liegler betrachtet diese motivbedingte Wortwahl nicht, um die psychische Genese des sprachlichen Ausdrucks zu erforschen, sondern um daraus ein künstlerisches, gewolltes Formprinzip zu machen: „Dem liegt aber kein freies und willkürliches Spiel der Assoziationen zugrunde, sondern das Ganze wird von einem strengen Willen zur Architektonik zusammengehalten." Warum aber den Künstler nur als Woller, nicht als Müsser auffassen? Das künstlerische Temperament ist eine biologische Gegebenheit. Ich möchte daher nicht sagen, „Kraus hat den Mut", sondern „Kraus ist gezwungen", „jede Phrase beim Wort zu nehmen und sie so in die Enge zu treiben, daß sie ihr innerstes Wesen verrate. Er fixiert das Wort ‚aufgeweckte Jungen' und tut es ab mit der Gegenposition ‚unausgeschlafene Männer'. Er ist von einer Hellhörigkeit ohnegleichen und seine Assoziationen spielen nach allen Richtungen: von allen Begriffen führen Wege zu allen Begriffen. ‚»Männer der Wissenschaft«! Man sagt ihr viele nach, aber die meisten mit Unrecht', das ist so ein Beispiel für dieses traumwandlerische Gehen auf der schmalen Grenze, wo Sprache und Realität einander berühren, wo zwei Welten wie zwei geologische Schichten übereinanderliegen und sich stellenweise durchwachsen" (S. 15) — Worte, die ebenso gut auf Chr. Morgenstern passen. Und Kraus' Gedicht „Linguistik" erinnert ja auch an Morgenstern (oder ist von ihm beeinflußt?):

‚Einrückend': ist's nicht auch schon hart,
dies Partizip der Gegenwart?
Nun setzt man zu dem Massenleid
ein Partizip der Vergangenheit.
Das hat dem Herrgott Zweifel gebracht.
Seine Menschheit wurde ‚einrückend gemacht'.

Er wandte sich von dem Haufen weg:
Zwei Mittelworte für keinen Zweck!
Den Handel machte erst abnorm
des Zeitworts wahre Leideform.

„Ein Beispiel, das von grammatikalischen Begriffen den Ausblick ins große Sterben findet,“ sagt richtig Liegler (S. 16). Der Dichter stieß sich zuerst an die zwei nebeinandergestellten, ihm sowohl formell wie inhaltlich widerwärtigen Partizipia: nun übersetzte er sich *Partizipium Passivi* in *Mittelwort der Leideform:* bei *Mittelwort* klang das *Mittel zum Zweck* an (wie auch sonst bei Kraus: vgl. Lieglers Analyse S. 13 von „Die Mittelmäßigkeit revoltiert gegen die Zweckmäßigkeit“), bei *Leideform* das Massen-*Leid* und so war der Kreis Kriegsleid — Grammatik — Kriegsleid geschlossen.

Das Motto zu Morgensterns „Galgenliedern“ lautet: „Im echten Mann ist ein Kind versteckt: das will spielen.“ Ich variiere: Im echten Dichter ist ein Sprachkobold versteckt: der will umbauen und umgruppieren.

Anhang I.

Ich habe bisher wenig „einschlägige Bibliographie" gebracht. Damit man mich nicht der Unwissenschaftlichkeit zeihe, trage ich sie nach.

Richard M. Meyer hat in seinem Artikel „Künstliche Sprachen" (Indogerm. Forsch. 12, S. 25 ff.) schon auf die „individuelle Sprachschöpfung aus dem lautsymbolischen Gefühl heraus" hingewiesen: „Jeder Mensch ist für den Klang dunkler unverständlicher Laute empfänglich . . . Ebenso hat man öfters Beispiele angeführt für die Macht, mit der entstellte oder falsch aufgefaßte Worte auf die Vorstellung wirken. So erzählt v. Kloeden in seinen Jugenderinnerungen (S. 73), daß er sich aus dem Verse

Bis der Tod, der Alles raubt —

einen Beinamen für den Tod gebildet habe: ‚der Tod, der Rallesraub', was ihm höchst fürchterlich klang. Am stärksten wirken solche Klänge natürlich auf Naturen, die auch sonst für Lautsymbolik besonders empfänglich sind. Bekannt ist ein an Kloedens Fall erinnender aus der Jugend von K. Ph. Moritz: es hieß in einem Lied ‚hüll', o schöne Sonne' — und daraus machte er sich einen romantischen Beinamen der Sonne zurecht: ‚Hylo, schöne Sonne'. Er war aber auch sonst für Klangeindrücke besonders empfänglich, bildete sich aus Höhe und Tiefe der Vokale sofort Bilder („Hannover" von hellem und lichtem Ansehen, „Paris" voll heller weißlicher Häuser: Anton Reiser, Deutsche Lit.-Denkm. d. 18. u. 19. Jhd. 23, S. 46), hatte von Worten wie ‚Heben' (nd. für Himmel), ‚Höhen der Vernunft', ‚Unterjochung' (ebd. S. 81—84) eine ganz körperliche Anschauung, und weil sein Lehrer ‚singulariter', ‚pluraliter' auf der vorletzten Silbe betonte, wurden es ihm gleich Völker wie die Amoriter und Jebusiter (S. 35). — G. Chr. Lichtenberg bemerkt: ‚Despaviladera heißt eine Lichtputze auf Spanisch. Man sollte glauben, es hieße wenigstens ein Kaiserlicher Generalfeldmarschallieutenant' (Schriften 1, 326). Aber er war auch sonst auf die Physiognomik der Laute sehr aufmerksam, . . . bildete sich aus Nachrichten über den General Lee und dem doppelten e seines Namens ein eigentümlich zusammengesetztes

Bild von ihm und suchte sich einen Nachtwächter nach seinem Gesang zu zeichnen. — Fr. Th. Vischer, der in ‚Auch Einer' das ‚tetem' des Gesangbuchverses ‚wer mit verhärtetem Gemüte' zu humoristischer Unsterblichkeit gebracht hat, achtet auch auf die Symbolik der Tiersprache ... — Indes, die Grundlage ist doch allgemein menschlich. Schon die Kinder sind glücklich, wenn sie unverständliche Klänge von einem gewissen symbolischen Reiz der Lautfarben und des Rhythmus unaufhörlich wiederholen dürfen." Also auch Richard M. Meyer geht für die lautsymbolische Umschöpfung auf Kindheitserinnerungen [1]) zu-

---

[1]) Vgl. über die „Rückwirkungen des Bedeutungswandels auf die äußere Wortzusammensetzung" Meumann, *Die Sprache des Kindes* S. 66. — Hier sei noch an eine Stelle im Journal des Goncourt (I, S. 96) erinnert: „Je me rappelle de mon enfance des parties de charade chez Philippe de Courmont, rue du Bac, quand il était avec *Bonne Amie* (la femme qui l'a élevé) qui l'appelait *Fifi*. Je me rappelle une charade dont le mot était ‚marabout'. On la fit avec Marat dans sa baignoire où l'on versait de l'eau trop chaude, ce qui faisait dire au révolutionnaire: ‚Je bous, je bous!' Où diable nos intelligences d'enfants avaient-elles été chercher Marat, et ce calembour ingénieux?". Die Kinderetymologie *marabout* = *Marat* + *bout* (= Marat kocht) entstammt oft einem Bedürfnis des Kindes, den Grund der Namengebung zu finden: ich selbst dachte als Kind in qualvoller Unablässigkeit über Fragen nach wie ‚Warum heißt der Knopf Knopf?' Auch das Musikerkind Jean-Christophe ist über die Namen unserer Sprache entgeistert (I, 126): „Il apprit d'abord que ces esprits bourdonnants [die Töne] avaient de singuliers noms, des noms à la chinoise, d'une seule syllabe, ou même d'une seule lettre. Il en fut étonné, il les imaginait autres; de beaux noms caressants, comme les princesses des contes de fées." Exotische Wörter werden vom Kind ohne weiteres in bekannte aufgelöst: wie die französischen Kinder *marabout* zerstückten, so fühlte ich in der hebräischen Form *tischmu* ‚ihr sollt hören', die in dem Tischgebet vorkommt, das ich in meiner Kindheit nach dem Mahle sprechen mußte, stets ein deutsches Kompositum, das beziehungsvoll an die Situation nach dem Essen anknüpfte: *Tisch* + *Schmutz*, und ich sah dabei im Geiste den mit Brotkrümchen bedeckten Tisch und die kleine Schaufel, mit der man das Tischtuch nach dem Speisen säubert. Auch die „falsche" Sippenbildung war mir als Kind sehr geläufig: zu *Petroléum*, *Linoléum* (die im Wiener Volksmund so betont werden), stellte ich ein *Kaiseröl*, das ich als KAISEROEL auf Geschäftsschildern geschrieben fand und dem gemäß *-o/el* las: der Laut-Nexus *-oel* schien mir mit *-ole* in engem Zusammenhang zu stehen.

rück. *Der Rallesraub* erinnert mit seinem *ra-ra* an Morgensterns *Raben Ralf*, *Hylo* und *tetem* an den *Gingganz* usw.

R. M. Meyer verfolgt nun weiter:

a) die poetische Namengebung (vgl. bei Morgenstern *Entebrecht* usw.),

b) die Angabe erfundener und besonders ungerader Zahlen (vgl. die Symbolik von 3 und 7, ferner 12, wozu Meyers Worte passen: „die christliche Zwölfzahl hat historische Begründung"),

c) erfundene Worte und Sprachstücke aus Werken von Holberg, Asmus Claudius, G. Chr. Lichtenberg, E. Th. A. Hoffmann, Börne und Adolf Glasbrenner. Hierbei weist er nach, „wie eng selbst hier die Spracherfindung eingeschränkt ist", die eingeengt wird

1. von außen her:
   a) durch Anlehnung an bestimmte gegebene Sprachformen,
   b) durch Traditionen analoger Erfindungen;
2. von innen her:
   a) durch einen vorschwebenden Idealtypus,
   b) durch die natürliche Neigung des Menschen zur Bequemlichkeit (Assimilation, Reduplikation, Bevorzugung einiger Laute, der Vokale a und o, der Konsonanten p und q).

d) erfundene ganze Sprachen aus lautsymbolischem Gefühl heraus.

Analysieren wir nach Punkt c) „das große Lalulā" Morgensterns, so finden wir ebenfalls die von Meyer angeführten Einflüsse:

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokrontro — prafriplo;
Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti basti bo ...
Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
Zasku zes rü rü?
Entepente, leiolente
klekwapufzi lü?
Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
silzuzankunkrei (;)!
Marjomar dos: Quempu Lempu
Siri Suri Sei []?
Lalu lalu lalu lalu la!

Auch hier also die Bevorzugung der Laute *p* und *q*, außerdem des *z* (besonders in den Verbindungen *fz, lz*), die Reduplikation

bzw. die Wiederkehr gleicher Lautelemente (*entepente leiolente, quasti basti, malzipempu: Quempu Lempu*); wozu teilweise auch der Ablaut zählt, der aber auch zu den in der deutschen Sprache gegebenen Elementen gehört (*bifzi bafzi; kroklokwafzi — klekwapufzi, siri suri sei*). Es ist die Frage, ob Morgenstern nicht irgendwelche Erinnerungen an den durch Heine bekannt gewordenen mexikanischen *Vitzliputzli* zu dieser sinnlosen Anhäufung von Lautgrimassen begeistert haben: so erklärte sich denn der Ablaut wie die Vorliebe für das *z;* der Reim auf *-ei* und *ü* sowie der Refrain *lalula* scheinen dagegen an selbstgeschaffene Vorbilder (*schalmeiala schalmeialü, wiguleia*) anzuknüpfen. Diese Refrains selbst gehen auch wohl auf Vorbilder wie R. Dehmels „Trinklied“ zurück:

> Singt mir das Lied vom Tode und vom Leben
> dagloni gleia glühlala[1]).

Und dieses selbst hat ja an R. Wagners berühmtem Selbstzeugnis seinen Vorläufer: „Dem Studium J. Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches ‚heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚weiawaga‘ (einer Form, die wir noch in ‚Weihwasser‘ erkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln ‚wogen‘ und ‚wigen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über, und bildete mir so, nach der Analogie des ‚eia popeia‘ unserer Kinderstubenlieder eine wurzelhafte syllabische Melodie für meine ‚Wassermädchen‘.“ R. Wagners Erklärung des Entstehens seiner „syllabischen Melodie“ im Nibelungenring bildet übrigens eine ausgezeichnete Stütze der von mir bei Morgenstern bloß konstruierten Wortmischung und Wortsippenbildung.

Vergleicht man Morgensterns „Lalulā“ mit den verschiedenen Bruchstücken, die R. M. Meyer anführt, so springt die Ähnlichkeit mit dem Text von Asmus Claudius 1777 („Nachricht von meiner Audienz beim Kayser von Japan“) in die Augen, den Verfasser

---

[1]) R. M. Meyer meint (S. 254): „Das Lautsymbolische ist nicht genügend durchgearbeitet: in ‚glühlala‘ tritt die Bedeutungsunterlage zu deutlich hervor (in der nächsten Strophe die Neubildung ‚ein Geglüh‘).“ Aber es handelt sich doch um absichtliche Umdeutung ins Lautsymbolische!

so charakterisiert: „Gern ablautende Wiederholung: Tamiba Temibo; Nipo Npi; oder andere Formen der Wiederholung: Schemi Na — Schemi Nto; Nipo — Nipel; Kipulxo . . . Anklänge an asiatische Sprachen; Bevorzugung von *e*, *i* und *p*. Von allen erfundenen Sprachstücken, die ich kenne, klingt dies am unwahrscheinlichsten, das heißt also eigentlich: am wahrscheinlichsten“ — ein Lob, das auch auf Morgenstern anwendbar ist. Die phantastische Orthographie bei Claudius (WaNschbok = Wandsbeck) wird bei Morgenstern vertreten durch eine phantastische Interpunktion, die offenbar die diakritischen Zeichen wissenschaftlicher Ausgaben fremdsprachiger Texte parodieren soll.

Die Morgensternsche Sprachphantasie hat aber auch ein „Klassiker“ wie Goethe besessen, dessen Worte aus der „Italienischen Reise“ (1787) I, 32, 184 und 185 ich bei Seiler („Die Anschauungen Goethes von der deutschen Sprache“ S. 139) angeführt finde und, da sie Meyer nicht gekannt zu haben scheint, hier wiederhole: „Er [Goethes Freund Moritz, vgl. oben S. 101] hat ein Verstandes- und Empfindungsalphabet erfunden, wodurch er zeigt, daß die Buchstaben nicht willkürlich, sondern in der menschlichen Natur gegründet sind und alle gewissen Regionen des inneren Sinnes angehören, welchen sie denn auch, ausgesprochen, ausdrücken. Nun lassen sich nach diesem Alphabete die Sprachen beurteilen, und da findet sich, daß alle Völker versucht haben, sich dem innern Sinn gemäß auszudrücken, alle sind aber durch Willkür und Zufall vom rechten Wege abgeleitet worden. Demzufolge suchen wir in den Sprachen die Worte auf, die am glücklichsten getroffen sind, bald hat's die eine, bald die andre; dann verändern wir die Worte, bis sie uns recht dünken, machen neue usw. Ja, wenn wir recht spielen wollen, machen wir Namen für Menschen, untersuchen, ob diesem oder jenem sein Name gehöre usw. — Das etymologische Spiel beschäftigt schon viele Menschen, und so gibt es auch uns auf diese heitere Weise viel zu tun. Sobald wir zusammenkommen, wird es wie ein Schachspiel vorgenommen, und hunderterlei Kombinationen werden versucht, so daß wer uns zufällig behorchte uns für wahnsinnig halten müßte. Auch möchte ich es nur den allernächsten Freunden vertrauen. Genug, es ist das wichtigste Spiel von der Welt und übt den Sprachsinn unglaublich.“ Also Goethe,

der sich selbst als einen der Poeten bezeichnete, „die nun einmal keine grammatische Ader in sich fühlen“, hat immerhin das Sprach-Schachspiel und „Sprachkritik“ betrieben. Das gesellige und Gesellschafts-Etymologenspiel des Moritzschen Kreises erinnert an die sprachumprägenden Galgenbrüder. Seiler führt noch Äußerungen Goethes über das, was wir „Volksetymologien“ nennen, an:

„ . . . Jedem Worte klingt
Der Ursprung nach, wo es sich her bedingt:
Grau, grämlich, griesgram, greulich, Gräber, grimmig,
Etymologisch gleicherweise stimmig,
Verstimmen uns“ (Faust)

oder in einem Bruchstück „Etymologie“:

„Ars, Ares wird der Kriegesgott genannt,
Ars heißt die Kunst, und A . . . ist auch bekannt.“

Anhang II.

Nach Abschluß meiner Arbeit setzte ich mich mit der Witwe des Dichters, Frau Margarete Morgenstern, in Verbindung und erhielt am 9. April 1918 von ihr eine Kopie des folgenden Briefes des Dichters sowie die Erlaubnis zu dessen Veröffentlichung. Hierfür statte ich Frau Morgenstern meinen Dank ab.

Man wird zugeben müssen, daß die vorstehende Analyse durch die nachträglich in meine Hände gelangte Darstellung, die der Dichter von seinen Absichten gibt, vollkommen bestätigt wird: ich weise besonders auf die Betonung des Spracherfindens, der Kindheitserinnerungen, der hinter den Worten steckenden Situation (= des Motivs), der „Geistigkeit“ seines Humors, nicht zuletzt auf die im letzten Satz anklingende Erinnerung an Münchhausen. Vielleicht habe ich das musikalische Element, wenn auch nicht ganz unerwähnt gelassen, so doch nicht in demselben Maße hervorgehoben wie Morgenstern selbst und zu wenig auf das Sondersprachliche hingewiesen, das diese Galgenbündler, groteske Nachfahren Boccaccioscher Literaturzirkel, einte und zu den Milieusprachen paßt, die R. M. Meyer erwähnt. Daß der Dichter seine humoristischen Dichtungen als Spiel, als „Beiwerkchen, Nebensachen“ bezeichnet, steht im Gegensatz

zur erwähnten Auffassung des Humors als Problem und enthebt die wissenschaftliche Analyse nicht des Gebots, so tief als nur möglich nach dem Seelischen des Dichters zu schürfen.

Entwurf zu einem Brief (1911)

von Christian Morgenstern.

Die ersten, noch den neunziger Jahren entstammenden Galgenlieder entstanden für einen lustigen Kreis, der sich auf einem Ausflug nach Werder bei Potsdam, allwo noch heute ein sog. „Galgenberg“ gezeigt wird, wie das so die Laune gibt, mit diesem Namen schmücken zu müssen meinte. Aus dem Namen erwuchs alsdann das Weitere, denn man wollte sich doch, war man schon nun einmal eine so benannte Vereinigung, auch das Gehörige dazu denken und vorstellen.

Später kam dann noch dies und das hinzu, und schließlich wurde das Ganze — was ursprünglich nicht im Entferntesten gedacht worden war — von anderen ans Tageslicht gezogen. Was im Lauf der ersten Auflagen dann noch hinzutrat, hatte natürlich mit dem Anfangsthema nicht mehr viel gemein, da aber das „geistige Band“ des Humors „nicht fehlte“, so mußte der alte, mehr private Titel denn auch nun vor größerer Öffentlichkeit all das Neue unter seinen Flügeln aufnehmen und behalten.

So betrachtet, wird Ihnen das Büchlein verständlicher erscheinen. Sie werden das Lalula nicht mehr ganz so unsinnig finden, wenn Sie bedenken, daß es weniger der Ausdruck irgendeines Un-Sinns, Ohne-Sinns sein sollte, als der eines ganz privatpersönlichen, jugendlichen Übermuts, der sich in Lautverbindungen gefiel, ein Gefallen, das unter Kindern wohl alltäglich ist, das der Erwachsene aber, wie so vieles, vergißt, und wenn es ihm künstlerisch verkappt entgegentritt, nur noch als Bizarrerie anzusprechen weiß.

Warum soll sich ein phantasiereicher Junge zum Beispiel nicht einen Indianerstamm erfinden samt allem Zubehör, also auch Sprache, Nationalhymne? Und warum soll künstlerischer Spieltrieb derlei nicht, zum Scherz, einmal wiederholen?

Ich habe noch als Gymnasiast „Sprache erfunden“, war seinerzeit einer der eifrigsten Volapükisten — — nun, was

weiter, wenn ich da einem für solches besonders begabten Bundesbruder ein Vortragsstück in einem eigenen Volapük schrieb? Denn all dieses Anfängliche war auf Vortrag und Musik gestimmt (und zwar unter 5 bis 10 Privatpersonen), ohne jeden Gedanken an jemalige Öffentlichkeit.

Erblicken Sie also keinerlei Raffinement in diesem Humor, noch umgekehrt, gänzlich unverantwortlich empfindende naive Künstlerjugendlaune ... Sie werden zugeben müssen, daß überall lebendige Anschauung dahinter steckt, daß nirgends ein Witz gemacht, sondern eine Situation vorgestellt oder ein Vorgang entwickelt wird, daß, selbst wo ein sog. Wortwitz zugrunde liegt, er sich im lebendigen Leben inkarniert.

Ich habe nur eine Bitte: Sollte (was ja immerhin möglich wäre) in Ihrem Aufsatz das Wort Blödsinn oder Stumpfsinn, wenn auch noch so glänzend epithetiert, vorkommen, so ersetzen Sie es meinethalben durch Wahnwitz oder Tollheit oder dergleichen; da Sie es wahrlich begreifen werden, daß es auf die Dauer nicht angeht, einen Humor, dessen vielleicht einziger Vorzug gerade in einer gewissen Art von Geistigkeit, von Helligkeit und Schnelligkeit besteht, mit diesen zwei üblen deutschen Philister- und Bierbankausdrücken, in denen sich, wie Sie hieraus erraten, die Mehrzahl meiner „Kritik“ gefällt, abzustempeln.

„Höherer Blödsinn“ oder jener beliebte deutsche „Stumpfsinn“ „literaturfähig“ geworden, ist so ziemlich das Billigste und Törichteste, was sich sagen läßt. Wer so urteilt, gebraucht ein Schlagwort und eine Formel, ohne sich wirklich Rechenschaft von dem Vorhandenen zu geben.

Wenn diese 2, 3 Büchlein, die für mich ja doch bloß Beiwerkchen, Nebensachen bedeuten, nur ein bißchen geistige Leichtigkeit, Heiterkeit, Freiheit verbreiten, die Phantasie beleben, nur ein bißchen von der im Posthorn gefrorenen Musik der Seele wieder auftauen, so ist es genug.

Anhang III.

Wir konnten S. 59 Anm. 1 das gleiche Motiv bei Morgenstern und bei Fritz Mauthner nachweisen. Es wäre auch merkwürdig, wenn der Dichter, der die Namenbedingtheit unseres Denkens er-

kannt, und der Denker, der die erkenntnistheoretische Minderwertigkeit, dafür um so größere dichterische Wirksamkeit der Sprache durchschaut hat, einander nicht berühren sollten. Die stilistischen Parallelen sind denn so frappant, daß man von Beeinflussung Morgensterns durch Mauthner spräche, wenn nicht Gleichheit des Motivs die Stilähnlichkeiten hervorbringen könnte. Zu den wortgeborenen Mythen füge ich gleich noch die folgenden aus „Kritik der Sprache" (2. Aufl.) II, 189: „Nun entstand ... während der Belagerung von Paris aus dem Namen des Forts ‚Mont Valérien' bekanntlich im Munde der deutschen Soldaten das bequeme Bullrian oder Baldrian. Nun stelle man sich vor, wir hätten keine Schriftsprache, keine Zeitungen und auch kein Generalstabswerk über den großen Krieg. Die Geschichte pflanzte sich nur durch Erzählungen der Soldaten fort. Dann besäßen wir wahrscheinlich nach 100 Jahren einen wahrhaften Bericht über einen französischen General Bullrian, der die deutschen Bataillone mit Baldrian übergossen hätte oder was man sonst aus den Worten heraus erfunden hätte.. Und die Schüler müßten nach 100 Jahren solchen Blödsinn auswendig lernen, die Lehrer würden ihn am Sedantage begeistert ausschmücken, und von den Kanzeln herunter würde der General Bullrian als ein Feind der göttlichen Weltordnung verdammt werden. Ganz und gar nicht anders steht es um viele der schönsten Sagen aus dem Altertum. Wirklich nicht anders." Im Abschnitt „Namensaberglaube" (I, 156/7) heißt es: „Wir sind erhaben über Astrologie und Kabala, und wir sind nicht geneigt, es unter den gleichen Begriff des Namensaberglaubens zu bringen, wenn Millionen Volksgenossen einen Zufallsnamen, den Rufnamen ihres Patrons, ihren Namenspatron, von Einfluß werden lassen auf ihren Lebensgang. Im Katholizismus beschützt der Heilige sein Patenkind. Und mir ist nur ein einziger Fall bekannt, in dem das Patenkind den Heiligen protegierte. Der große praktische Sprachkritiker Napoleon war auf den Namen ‚Napoleone' getauft worden; der Name stand nicht mehr im Kalender, so daß Napoleon den Tag seines Schutzheiligen nicht kannte. Nachher war der Papst so gefällig, dem Kaiser zu Ehren den heiligen Napoleon in den Kalender zu setzen und sogar auf den 15. August, den Geburtstag des Kaisers. Und der Papst hätte, wenn Napoleon Lust

gehabt hätte — die Anekdote ist historisch beglaubigt — auch noch einen geistlichen Vorfahr der Bonapartes heilig gesprochen" (vgl. auch III, 612). Wenn die Tiere und Dinge sich bei Morgenstern gegen ihre Namen empören, so ist das dem Kampf Mauthners gegen die „Wortfetische" verwandt: „Was ist denn der alltäglichste Artbegriff, wie Baum oder Hund, im Sinne von aller Welt, anderes als ein Fetisch, eine übernatürliche Kraft, welche bei der Entstehung jedes Baumindividuums oder jedes Hundindividuums übernatürlich hilft?" (Kr. d. Spr. I, 166). Mauthner lehrt auch, daß der Papagei nicht wirklich „spricht" (I, 204), Das Wort läßt uns nach Mauthner, der Humes und Kants Lehren erweitert hat, nicht das Ding an sich kennen lernen, und niemand hat wie er die Torheit, das Heißen als Sein aufzufassen, lächerlich gemacht: Kr. d. Spr. III, 76 steht als Marginale die ironisch gemeinte Gleichung „Sein = Heißen" und III, 91 ist zu lesen:

„Zufällig wurde der Hauptstrom Missouri genannt, der Nebenfluß Mississippi; zufällig hieß der Hauptstrom Inn, der Nebenfluß Donau. Weil aber die Strecke unterhalb des Zusammenflusses hier Mississippi, dort Donau hieß, darum erhielt der ganze Lauf den Namen des Nebenflusses ... Der Fluß bei Hamburg, der Moldau heißen sollte, nach dem Hauptflusse Böhmens, heißt Elbe... Wie aber, wenn jemand den Schluß ziehen wollte, daß die Wassermasse der Donau bei Passau größer sein müsse als die des Inn, weil der Strom weiterhin Donau heiße?" Ebenso III, 278: „Die Kopula ‚wird' ... wäre ebenso wie die Kopula ... ‚ist' besser durch ‚heißt' zu ersetzen." Daß besonders die Abstrakta Substanzen vortäuschen, die nicht vorhanden sind, ironisiert die Stelle: III, 85: „Wir lächeln über das naive Kind, dem eine Reise versprochen worden war, dem fern von der Heimatstadt Berge und Seen und Wälder gezeigt wurden, das dann fragte: ‚Ja — aber wo ist die Reise?' Wir sind aber eben so naiv, wenn wir den Physiker fragen: ‚Ja — aber wo ist der Schatten, die Flamme, der Wind?' Wenn wir den Erkenntnistheoretiker fragen: ‚Ja — aber wo ist der Apfel, der Apfel neben und außer seinen Eigenschaften?' Wir verlangen den Apfel zweimal." Auch jene Trapezkünste, die Morgenstern die Physik aufführen läßt, finden sich bei Mauthner wieder:

III, 632: „Tragikomisch wäre der Clown, der im Zirkus bis zur Spitze einer freistehenden Leiter emporkletterte und dann versuchen wollte, seine Leiter zu sich emporzuziehen.“ Und auch vor Mauthner steigt die das physikalisch Unmögliche gedanklich ermöglichende Persönlichkeit weiland Münchhausens auf:

III, 552: „weil sie [die Neuscholastiker] . . . ihre Gebäude aus toten Symbolen und toten Abstraktionen vergangener Zeiten errichten, wie Immermanns Münchhausen Häuser errichten wollte, zu denen er aus Luft gepreßte Ziegel nahm.“ III, 633: „Und so bleibt dem Verfasser nichts übrig, als nach dem Beispiel des weisen Münchhausen um den Baum der Erkenntnis so lange und so schnell herumzulaufen, bis er sich selbst beim Schopfe zu fassen kriegt.“

Die ironische Haltung der von Worten inspirierten Programmmusik und dem „Worte“ Entwicklung gegenüber teilen Morgenstern wie Mauthner. Mauthner bespöttelt „manche, jetzt viel bewunderte Geruchs-, Geschmacks-, Gesichts- und Tonsinfonien des Übergangsnaturalismus“ (I, 108, vgl. auch I, 99, ferner III, 284, wo eine „Käsesymphonie“ im Stil Zolas erwähnt wird); hat Morgenstern diese Stelle gekannt?

Das Problem des Zwi klingt mir aus Mauthners Ansichten über Subjekt und Objekt heraus, die Max Krieg (Fritz Mauthners Kritik der Sprache S. 97) so zusammenfaßt:

„Die Welt ist nur einmal da. Wir aber, um sprechen oder denken zu können, müssen sie scheiden und sondern in innere und äußere Welt, in Subjekt und Objekt, in Seele und Leib, in Erscheinung und Ding an sich, in wirkende und gewirkte Natur. Diese grundlegende Erkenntnis der Mauthnerschen Skepsis könnte man einen erkenntniskritischen Monismus nennen. . . . Diesem . . . kann es nicht mehr einfallen, die alte Vexierfrage lösen zu wollen, ob Ich in der Welt bin oder ob die Welt in Mir ist. Subjekt und Objekt sind Worte, korrelative Begriffe der Menschensprache . . . Es gibt nur ein Objekt für ein Subjekt, und Objekt ist nur, was einem Subjekt gegenübersteht.“ Ja, man sieht den *Zwi* vor sich, wenn man bei Mauthner liest (Kr. d. Spr. I, 666): „Das Doppel-Ich bedeutet den Gegensatz von Individuum, also ein Dividuum: einen Menschen mit zwei Köpfen, siamesische Zwillinge.“ *Zwi* — das klingt wie eine „Eindeutschung“ des Dividuums und parodiert wie dieses

vorzüglich den nach Mauthner „in zweiter Potenz leeren" Begriff des Doppel-Ich. Das Morgensternsche Ich-und-Du-Spiel finde ich angedeutet in Stellen wie „Wörterbuch der Philosophie" II, 424: „Mein ich will ist mit meinem Ich identisch; dem steht die Welt, das Nicht-Ich, meine eigene Entwicklung, die Abhängigkeit von meinen Ahnen, d. h. die Sitte mit einem du sollst nicht (in seltenen Fällen du sollst) gegenüber. Ich will fühle ich, ich soll höre ich" oder noch mehr (Kr. d. Spr. III, 182): „Wir haben gesehen: es gibt in der weiten Welt der psychologischen Wirklichkeit nur eine einzige Einheit, die Einheit des individuellen Bewußtseins, die Einheit des Ich; und da wäre es doch ganz hübsch, wenn das erste mathematische Genie am Nebenmenschen die Entdeckung gemacht hätte, daß er auch so ein Ich sei, wenn er den Begriff des Zweiten [das Zahlwort *tva* oder *dva*] zuerst auf einen Nebenmenschen angewandt hätte, wenn das ‚du' eigentlich geheißen hätte ‚mein zweites Ich'. Dann hätte der berühmte Satz der Veden ‚Tat tvam asi' in irgend einer fernen, fernen Vorzeit wirklich den Sinn gehabt: ‚Du bist mein zweites Ich'." Von hier läßt sich eine weitere Brücke zu Morgensterns Zahlenspekulationen finden.

Und auch der Spiegel hat bei Mauthner seine erkenntniskritische Bedeutung: I, 319: „Es ist ganz natürlich und gerecht, wenn die Sprache verrückt wird, sobald man sie auf die Vorgänge anwenden will, die im Menschengehirn eben erst zur Sprache oder zum Denken führen. Ein Spiegel soll sich nicht selbst spiegeln wollen." III, 489: „... daß diese Hypothese, die wir Mensch nennen, ein drolliges Organ unter seinem Schädel besitzt, das in den letzten Stunden des beschaulichen Weltengeistes dazu gelangt ist, selbst Hypothesen zu spinnen, in denen es den Weltengeist wieder zu erkennen glaubt. So spiegelt sich das Kind in der Seifenblase, die es selbst gemacht hat ..."

Daß jeder Mensch in seinen Anschauungen innerhalb seiner Sprache gebunden ist, haben wir oben S. 58 anläßlich Morgensterns Gedicht „Der Mond" schon mit Mauthners Vergleich (Kr. d. Spr. II, 65) der Ausdrucksfähigkeit von *cavallo* und *Pferd* angedeutet. Wenn Morgenstern lateinische Ausdrücke nach deutschem Sprachempfinden umdeutet, so erinnert das an Mauthners Feststellung (III, 266), „daß das völlig fremdartige

Wort sich dem Hörer vorerst nicht mit anderen Klängen der gleichen Sprache assoziiert... Der Franzose hört zunächst keinen Unterschied zwischen Hund und und; der Süddeutsche hört zunächst keinen Unterschied zwischen autruche und Autriche". Daß der Mensch unwillkürlich Onomatopoetisches in seine Sprache hineinhört, hat Mauthner Kr. d. Spr. II, 348 und 517 auseinandergesetzt und vielleicht hat Morgenstern seine Paare *Igel-Agel* nach Fällen wie dem von Mauthner erwähnten exotischen Beispiel *džirir — džarar — džurur* gebildet [1]).

Morgensterns Helden streben nach Namenlosigkeit: Mauthner hat, da er den „Schlangenbetrug" der Sprache erkannt hat, die Sehnsucht nach dem Schweigen, das er Kr. d. Spr. I, 81, 118, vor allem aber in seinem „Buddha" rednerisch preist, „worin er die Religion des Schweigens mit Dichterkraft verklärt", wie Krieg sagt. Aber auch die Abreaktion erkenntnistheoretischer Verzweiflung durch Lachen eignet dem Dichter wie dem Philosophen: „lachend" und „heiter" sind Mauthners Lieblingswörter [2]): „Jedes Lachen ist Kritik, die beste Kritik" —

[1]) Das Igel-Agel-Idyll stammt vielleicht zum Teil aus Bölsches „Liebesleben in der Natur" II, 308 (über den Wettlauf des Hasen und des Swinegels: „ . . . die wirkliche zoologische Tatsache, daß der männliche und der weibliche Igel sich nur ganz verschwindend voneinander unterscheiden", es ist dann von „Herr Swinegel", „Swinegel-Mann" und „Swinegel-Frau" die Rede).

[2]) Lachen und Schweigen sind die zwei orientalischen Kuren, die Mauthner als Heilmittel gegen die Wortgebanntheit vorschlägt. Belege: I. Vorrede, XV: erdenfeste und erdennahe Mystik mit himmelheiterer und himmelferner Skepsis zu verbinden, I, 2: in dieser lachenden Stunde des Entschlusses und des Endes, I, 89 (ein ganzer Abschnitt über Heiterkeit). Das ist die ruhige Heiterkeit der wenigen ganz Großen; die Sprache schuf ihnen diese Heiterkeit. Vor der bittern Stunde war ihnen die Sprache ein böseres Lachen; I, 171: wir lachen über alle diese Sorgen; II, 141: nur wer über diesen Mann nicht zu lachen vermöchte, kann unser Gelächter mißverstehen über eine Akademie der Sprache; III, 50: die heutigen Sanskritisten lächeln über die zahlreichen Irrtümer des Meisters . . . wir nehmen uns heraus, wieder über die heilige Überzeugung ... zu lächeln; III, 45: wir lesen mit albernem Lächeln bei den Forschern; III, 31: der lustigste Beleg für meine Anschauung; III, 85: wir lächeln über das naive Kind ...; III, 605: niemand wagte zu lachen [bei Kant], dazu Anm.: Auf das unedle Lachen von Salomon Maimon möchte ich mich nicht berufen.

meint Mauthner (III, 632), die rabelaisische Forderung nach dem Lachen als unveräußerlichem Menschengut erneuert Morgenstern.

Die Personifikation grammatischer Begriffe bei Morgenstern ist so recht im Sinn eines Mauthner, der das Haltlose der logischen Kategorien aufdeckt: vielleicht geht sogar das Gelage der Zeiten auf Mauthners Darstellung (Kr. d. Spr. III, 37) zurück. Allerdings hat schon Scherr den „König Infinitiv" personifiziert. Die Morgensternsche „Idee des Hunds", die „aussah — wie ein Hund", gemahnt, sogar im Ausdruck, an Mauthners Kritik der „schwatzhaften Tautologien", die in allen logischen Definitionen verborgen liegen (Kr. d. Spr. III, 319): „Wie wenig kommen wir in der Kenntnis weiter, wenn wir (der gemeinste Fall) von einem Subjekt seinen höheren Artbegriff aussagen, ihn zu seinem Prädikat machen. Der Schüler bekommt sogar eine gute Zensur, wenn er sagt: ‚Der Hund ist ein Säugetier'. Und das zweijährige Kind erhält einen Kuß, wenn es lallt: ‚Das da (ohne Kopula und Artikel) Wauwau'. Hunderttausende von Jahren hat die Menschheit Milliarden von Hunden gesehen und langsam, langsam den Begriff ‚Hund' in ein Wort gefaßt, Tausende von Jahren hat sie gebraucht, um die Hunde unter den Begriff der säugenden Tiere (das Säugen schien uns wesentlich) zu fassen. Wer nun den Begriff richtig gebraucht, wer einen Pfennig aus dem Kasten zieht, wohinein die Ahnen Millionen Pfennige getan haben, vollführt kein größeres Kunststück, als wer einen Apfel mit seinen Fingern festhält und ihn so zum Munde führt."

Mauthner erwähnt eine Kinderbildung: *Amaus* (II, 411) als Singular zu *Ameise* — vgl. Morgensterns *Ameis, Mück* usw.

Weiter — damit die Bestätigung für die Parallelität von Motiv und Wort nicht fehle — finden sich bei Mauthner motivbedingte Wortbildungen und syntaktische Neuerungen, die ebenso wie bei Morgenstern das Irrationale, Zufällige der konventionellen Sprache grell beleuchten: so bildet Mauthner statt „der Baum ist grün" ein der tatsächlichen Wirkung des Außengegenstandes auf das menschliche Sensorium entsprechenderes „der Baum grünt mich", er fordert ein „es denkt" statt „ich denke" (wie „es donnert"), im Artikel „Mystik" des „Wörterbuchs der Philosophie" steht der Satz: „Sie schweigen. Sie werden geschweigt": es ist vom Schweigen der drei Grundmotive menschlichen Lebens, Liebe

Hunger und Eitelkeit, in der Stunde mystischer Befreiung von der Sprache die Rede, da die Welt dem Ich nur „stumme Worte“, „geschwiegene und schweigende Worte“ zuruft; wir wissen schon, wie sehr der Begriff des Schweigens für Mauthner affektbetont ist (in unserem Abschnitt kommt denn dies Wort siebenmal vor; vgl. auch den Abschnitt „Schweigen“ Kr. d. Spr. I, 118). In derselben Vision pantheistischen Aufgehens in der Welt verschwindet Mauthner aller „Unterscheid“: „Seit zehn Jahren lehre ich: das Ichgefühl ist eine Täuschung, die Einheit des Individuums ist eine Täuschung. Wenn ich nicht Ich bin, trotzdem aber bin, dann darf ich wohl auch von allen anderen Wesen glauben: sie sind nur scheinbar Individuen, sie unterscheiden sich nicht von mir, ich bin Eins mit ihnen, sie und ich binnen Eins. Sind das bloß philosophische Wortfolgen? Spiele der Sprache? Nein. Was ich erleben kann, ist nicht mehr bloß Sprache. Was ich erleben kann, das ist wirklich. Und ich kann es erleben, für kurze Stunden, daß ich nichts mehr weiß vom principium individuationis, daß der Unterschied aufhört zwischen der Welt und mir.“ Und nun bildet Mauthner ein für ihn deutlicheres, weil affektbetontes Unterscheid, weil es ihm kräftiger das Principium individuationis, das, wodurch das Individuum sich vom Nebenindividuum unterscheidet, hervorzuheben scheint. In der mystischen Stunde gibt es keinen Unterschied zwischen Mensch und Tier: „Der Unterscheid ist aufgehoben. Und alle andern Unterscheide“ (das neue Wort kommt in dem ganzen Abschnitt neunmal vor). Dieser „Unterscheid“ ist sprachlich mit dem „Vergeß“, geistig mit dem „Zwi“ verwandt.

Man hat oben die Neubildung „binnen“ als Plural zu „sie und ich“ statt „sind“ bemerkt: ein Plural, der die 1. Person in die 3. einführen, das Sein der Individuen als identisch mit dem des betrachtenden Subjekts darstellen soll: man kann hier beobachten, wie ein Spracherlebnis durch ein inneres Erlebnis und umgekehrt bedingt ist: wiederholt (Kr. d. Spr. II, 86, 132 usw.) weist Mauthner auf die Anomalie von *ich bin* neben *sein*, *war* usw. hin und II, 123 prophezeit er die Neubildung als „falsche Analogie“: „Sollte die Sozialdemokratie einige Utopien wahrmachen, zum Beispiel die Kinder von der Geburt an den Müttern fortnehmen und sie in Erziehungshäuser stecken, so wird es

keine Muttersprache mehr geben, keine Anomalie mehr und nach aber siebzig Jahren wird es vielleicht heißen: ich bin — wir binnen". Wenn er sich selbst in der oben angeführten Stelle mit einem *quo feror?* unterbricht und sich fragt, ob er auf dem Meere der Sprache oder des Erlebens segle, so ist für uns klar, daß das Spracherlebnis aus dem philosophischen Motiv wie dieses aus jenem geboren wurde.

In der Vision handelt es sich um seliges Erleben des Aufgehens in der Mitwelt, um Befreiung vom Erdleid: kein Wunder, wenn das Wort „Mitleid" in seine beiden Bestandteile zerlegt wird: „Mitleid? Ja. Wenn wir unter leiden das verstehen, was es ursprünglich hieß: passiv erleben, ohne Schmerz miterleben. Jeder einzelne erlebt die Eine Welt. Jeder einzelne erlebt sie mit, miterleidet sie. Nimmt sie wahr, soviel seine Wimper hält: der Mensch, die Pflanze, das Tier, der Regentropfen. Wir wollen mitleidig sein, wie die Blumen und der Regentropfen miterleiden. Das Mitleiden ist die Freude der Blume und des Regentropfens." Zu dem seelischen Erlebnis tritt die linguistische Betrachtung des verschiedenen Sinns, den *-leid* in *Mitleid* und in *leiden* hat. Und auch hier läßt sich die Konstanz der Motiv-Wort-Verbindung dartun: Kr. d. Spr. I, 38 in dem Abschnitt „Mit-Leid" wird gegen Schopenhauers Auffassung des Sozialen, das aus dem Mitleid stammen solle, im Hinblick auf die Entwicklungstheorie ausgeführt, „daß die Gemeinsamkeit oder Allgemeingültigkeit unseres Denkens auf die gemeinsame Not der Menschenorganismen, auf das Mit-Leiden zurückzuführen seien" (vgl. auch II, 528).

Nur in der skeptisch-mystischen Ekstase fühlt sich Mauthner glücklich, sonst ist ihm der Mensch ein armer Wurm: der Begriff der „Armut" kommt in unserem Stück sechsmal vor, zuerst in der Form „Ärmster!" („Hast du solche Stunden der Ekstase niemals gehabt? Ärmster! Dann hast du die Freude nicht gekannt"), dann bei der Betrachtung der Tiere: „Da! Wieder ein Käfer. Verliebt und hungrig. Armesle! Und du weißt nicht, du ekstatischer Mensch, selbst Armesle, daß du unaufhörlich, regelmäßig den Sauerstoff der Luft einsaugst ..." und beim jähen Abbrechen der Vision wird die Neubildung refrainartig wiederholt: „Vorüber ist die kurze Stunde heiliger Mystik. Du bist zurückgekehrt zum

Scheine des Lebens, zu seinen Motiven, zu seinem Wissen. Armesle." Die Neubildung (oder, was für das allgemeine Sprachgefühl dasselbe ist, Entlehnung aus dem schwäbischen Dialekt) rahmt peripherisch den zentralen Begriff, die Armut des wortgebannten Menschen, ein: das zärtliche Mit-Leid mit diesem Leiden der Menschen mußte in einer Diminutivendung zum Ausdruck gelangen: es wurde eine Dialektbildung gewählt, die allein dem Affekt des Denkers, der Liebe zum Tier entsprach: ein schriftsprachliches *Ärmchen* gibt es ja nicht (dem Wiener klänge gleich ausdrucksvoll das halbslawische *Armitschkerl*). Vielleicht war auch der Anklang an *Mäusle* usw. halbbewußt. Und wieder siehe da die Konstanz der sprachlichen Mittel: in der „Schmetterlingspredigt" seines Buddha (abgedruckt bei Krieg S. 191) spricht Buddha die Immen und Falter mit allerlei Diminutiven an: „ihr lieben Bettelmönchlein", „meine lieben Lehrerlein", „meine lieben Meisterlein".

Haben wir hier Mauthner durch Mauthner, so können wir in anderen Fällen Morgenstern durch Mauthner erklären: das Zeitwort „verwerden" könnte Morgenstern nach Kr. d. Spr. III, 114 gebildet haben: „‚Es ist ver-' erzeugt sofort die Erwartung, daß etwas verschwunden oder verloren sei, und das folgende Stammwort gibt nur noch die nähere Art des Verschwindens oder Verlierens an. Wieder gibt es kaum ein Verbum, das nicht sprachgebräuchlich oder scherzhaft mit ver- zusammengesetzt werden könnte, und die Grundanschauung ist dabei immer vom Sprechenden hinweg, eben ein Verlust"[1]) (vgl. Morgensterns *Unver*, ferner *ver-gurgeln*). Und über den zweiten Bestandteil ‚werden' heißt es Kr. d. Spr. II, 493: „wie verblaßt das

[1]) Wie für Mauthner dies *ver-* zu affektischer Wertigkeit gelangt, zeigen Stellen, wo er in ein semantisch abgeschliffenes *ver-* den Verlustgedanken hineinhört (III, 284): „Und wir haben gesehen . . ., wie gefährlich die Tätigkeit des Vergleichens für Sprache und Logik werden müßte. Die Sprache ‚ver'gleicht, was nur ähnlich ist." — Man vergleiche mit Mauthners Äußerungen (1902) über das Präfix, was 1907 M. Leopold, „Die Vorsilbe VER- und ihre Geschichte" S. 238 sagt: „Der Begriff ‚verloren' hat sich mit dem Präfix *ver-* so fest verbunden, daß man im Preuß. (Frischbier 2, 426) kurzweg sagt: *das ganze Spiel ist ver*, und im Schles. (mir bekannt und bezeugt) beim Billardspiel: *8 Punkte ver*".

von Leben strotzende ‚sich bewegen' [die von Morgenstern angenommene Urbedeutung von ‚werden'] schließlich in dem unsichtbaren ‚entstehen' und in dem ‚werden', das uns zu einem leeren Hilfsverbum der grammatischen Zukunft geworden ist. Wenn wir heute, an einem warmen Frühlingstage, da sich Bäume und Sträucher mit einem grünen Schimmer zu bedecken anfangen, sagen: ‚es wird Frühling', so hat ‚werden' noch ein klein wenig von der Bedeutung des ‚sich Bewegens', ‚des Entstehens'. Zwar sieht man die Veränderung nicht mit leiblichen Augen, man sieht die Pflanzen sich nicht bewegen; aber von Tag zu Tag nimmt man Veränderungen wahr, die sich gar wohl übertreibend so ausdrücken lassen, daß die Natur sich bewegt, daß es Frühlung ‚wird'." Daselbst ist auch über ‚verwesen' gehandelt, das sich nach Mauthner zu Wesen und Werden wie Vergangenheit zu Gegenwart und Zukunft verhält: „Verwesen führt uns das Aufhören des Individuums und die Auflösung des Körpers in seine chemischen Bestandteile vor Augen. Es ist ein tüchtig wirkendes Wort, steht noch in der Vollkraft der Beobachtung da, an welche es erinnert."

Ich kann natürlich nicht beweisen. ob in diesen und anderen Fällen Beeinflussung Morgensterns durch Mauthner oder parallele Motiv- und Sprachgestaltung vorliegt, da der letztere schon 1900 sein Werk vollendet hatte, die humoristischen Bände Morgensterns aber erst ab 1907 herausgekommen sind. Sicher ist, daß Mauthner, wenn er den Dichter und besonders den lyrischen Dichter charakterisiert, genau das fordert, was Morgenstern besitzt: Sprachphantasie, ein dichterisches Erleben der Sprache selbst: (II, 272): „Je nach dem Bildungsgrade einerseits, je nach der Kraft seiner Einbildungskraft anderseits wird der einzelne Mensch den Bedeutungswandel der gleichen oder ähnlichen Worte, also die historische Entwicklung der Sprache im Bewußtsein tragen oder nicht. Es macht für die Gedankenwelt eines Menschen sehr viel aus, ob er sich des metaphorischen Bedeutungswandels seiner Worte bewußt ist oder nicht. Für sich und andere beherrscht eigentlich nur derjenige die ganze Fülle und die ganze Schönheit seiner Muttersprache, in dessen Gehirn die unendlich verwickelten Metaphern wenigstens leise anklingen. Der Dichter und das Kind sprechen darum am besten, am natürlichsten."

(I, 106): „Ein lyrischer Dichter ist, wer die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Dingen und Namen durch die Umformung von Jahrhunderten noch hindurchtöneen hört, und wer gar außerdem die Harmonie empfinden und festhalten kann, die die Töne der menschlichen Sprachworte neben ihrer gemeinen Absicht der Kellnermitteilung noch haben."

Anhang IV.

Wie es schon mehrmals in dieser Arbeit gegangen ist, daß nämlich später erfahrene biographische Tatsachen früher von mir niedergeschriebene Äußerungen bestätigten, so brachte auch das bei Druckschluß mir zugestellte nachgelassene Werk Morgensterns „Stufen, eine Entwickelung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen" (München, R. Piper, 1918) manche Stütze für das im Vorstehenden von mir Geäußerte [1]).

Vor allem geht aus dem Aphorismenbuche hervor, daß Morgenstern Mauthners Werke gekannt hat (S. 67, 70). Wenn der Dichter Mauthner auch als den typisch „jüdischen Destruktor" bekämpft (S. 105), so sind doch manche Sätze „wie von Mauthner" oder „frei nach Mauthner" geschrieben, vgl. S. 37: „Ich höre einen Vogel fortwährend ‚Chi-rur-gie' flöten" mit dem Erlebnis, das Mauthner anläßlich des Rufes „Au vitrier" (Kr. d. Spr. II, 372) berichtet, ferner die Aphorismen des Abschnitts „Sprache" (S. 89 ff.), besonders die mit Mauthnerschen Waffen gegen Mauthners Auffassung der Sprache als „Weltgesellschaftsspiel" kämpfenden Sätze: „Kritik der Sprache ist zuletzt auch nur ein Gesellschaftsspiel. Es gibt kein Wort, das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe. Wer sich außerhalb der Sprache setzen möchte, findet keinen Stuhl mehr." Der Aphorismus „In dem lateinischen Wörtchen ‚duo' ist nur das deutsche Du sichtbar enthalten; das ‚Ich' ruht unsichtbar und doch ewig lebendig darin, wie unter Menschen das

---

[1]) Überdies teilt mir Frau Morgenstern auf Befragen mit: „Mit Mauthners ‚Kritik der Sprache' hat sich mein Mann in früheren Jahren eingehend beschäftigt" und sie verweist ebenfalls auf das nachgelassene Werk.

geliebte Ich im Herzen des liebenden Du“ ist die Ausdeutung einer oben S. 110 erwähnten Mauthnerschen Etymologie. Mit Mauthners Kinderwort über die „Reise“ vergleicht sich der Aphorismus S. 178: „Die Psychologie antwortet, so wie der Lehrer dem Kinde, das ihn fragt: Was ist das — ein Baum? Ein Baum, sagt er, ist eine Pflanze mit Wurzeln, einem Stamm, Ästen, Blättern usw. Und das Kind des 19. Jahrhunderts ist ganz glücklich, daß es nun ‚weiß‘, was ein Baum ist.“ Vgl. über das neue „Wunder“wort Entwicklung S. 192.

Ich greife im Folgenden einige Aphorismen heraus, welche zur Entstehungserklärung der humoristischen Gedichte beitragen können.

S. 28: „Ich bin wie eine Uhr, die sich jeden Tag von neuem richten muß, weil sie jeden Tag immer wieder von neuem nachgeht“ S. 251: „Es ist mit der Weltenuhr wie mit der des Zimmers. Am Tage sieht man sie wohl, aber hört sie fast nicht. Des Nachts aber hört man sie gehen wie ein großes Herz“ (vgl. die Gedichte über das Chronometer).

S. 32: „Meine Zahlen 13/14/15/16/17/18/19. Mein — Alter — 42?“ S. 250: „Ich habe zuweilen einen abgründigen Haß auf die Zahl. Sie ist die absurdeste Fälschung der ‚Wirklichkeit‘, die dem Menschen wohl je gelungen ist, und doch baut sich auf ihr ‚unsere ganze heutige Welt‘ auf“ (vgl. den Gebrauch der Zahl in den Gedichten).

Motto des Buches: „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt.“ S. 34: „Ich will mich ganz in dich verhören.“ S. 259: „Denn immer wieder, wenn alles, was ist, sich unaufhörlich höher ver- und emporgottet — wo braucht es eine Grenze zu finden ...“ (vgl. „ver-werden“). S. 99: „Für den Schwätzer ist die Sprache etwas Verschwommenes. Aber sie gibt's ihm genugsam zurück: dem ‚Verschwommenen‘, dem ‚Schwimmer‘“ (also *ver-schwommen* im Sinn von *verirrt*), ebenso S. 211 *Ver-rücktheit* in etymologischem Sinn genommen; und dieselbe Loslösung von *zer-* S. 184 (Zeitungen, die „den Geist so unsäglich dezentrieren, recht eigentlich zer-streuen“).

S. 34: „Wer weiß, ob die Gedanken nicht auch einen ganz winzigen Lärm machen, der durch feinste Instrumente aufzufangen und empirisch (durch Vergleich und Experiment) zu ent-

rätseln wäre“ S. 234: „Es ist ein schauerlich tiefer Gedanke: Der grobe schwerfällige Körper, als Geist zugleich mit dem Geist aller Epochen unablässig verkehrend“ (vgl. den Sitzgeist).

S. 37: „Noch viel wunderbarer als der einfache Spiegel ist der durchsichtige Spiegel, ... zum Beispiel ein Fenster ...“ S. 171: „Es ist gut, daß wir Spiegel haben. Daß wir für gewöhnlich unsere eigene Miene nicht sehen, ist eines der unheimlichsten Dinge, die es gibt“ (vgl. das Spiegelproblem der Gedichte).

S. 41: „Eine der größten Unverfrorenheiten des Menschen ist, dies oder jenes Tier mit Emphase falsch zu nennen, als ob es ein annoch falscheres Wesen gäbe, in seinem Verhältnis zu den andern Wesen, als der Mensch!“ (vgl. die Westküsten).

S. 57: „Programmusik mutet mich an wie Buchstaben aus lebendigen Blumen“ (vgl. die häufigen Ausfälle in den Gedichten).

S. 71: „Je besser ein Stil wird, desto mehr nimmt er alles in sich hinein: die überflüssigen Interpunktionen, die allzuhäufigen Absätze, den Sperrdruck“ (vgl. die parodistische Häufung dieser überflüssigen Zeichen in den humoristischen Dichtungen, hierzu noch den Aphorismus auf S. 89).

S. 86: Die Neubildungen *Gymnaseweis*, *Charleytantismus der Bühne*, *Diletalent* passen zu denen der grotesken Gedichte, in dem Satze (S. 97): „Unter bürgerlich verstehe ich das, worin sich der Mensch bisher geborgen gefühlt hat“ (vgl. auch dieselbe Etymologie S. 215) zeigt Morgenstern sein Gefühl für den Lautanklang: *Burg* (> *Bürger*) ~ *bergen*. S. 90 wird auch über die Ausdrücke *lieber Gott*, *ewiger Schnee* nachgedacht. Ein Beispiel für das Sinnieren über Homonymien (S. 204): „Hängt malus böse mit malus Apfel zusammen? Annahme eines Christen.“

S. 88: „Oft überfällt dich plötzlich eine heftige Verwunderung über ein Wort: Blitzartig erhellt sich dir die völlige Willkür der Sprache, in welcher unsere Welt begriffen liegt, und somit die Willkür dieses unseres Weltbegriffes überhaupt.“ S. 252: „Das Amüsante ist, daß es nun, seit dem Auftreten des Menschen, auf einmal Vergangenheit und Zukunft gibt (von vielem andern ganz zu schweigen), als hätte die ganze Wirklichkeit nur darauf gewartet, sich von ihm in vorn und in hinten, oben und unten, früher und später usw. einteilen zu lassen. O Mensch, du

Kindskopf aller Kindsköpfe, o Wissenschaft, du grandioses Orientierungs-System dieses Kindskopfes, nichts weiter“ (vgl. unsere Andeutungen über die Auflehnung Morgensterns und Mauthners gegen grammatische Wortfetische).

S. 240: „Auch wo Gott ‚sich‘ fühlt, wie im Mystiker, bleibt er noch Mensch“ und unzählige Stellen mit SICH (sic!) in dieser Funktion (vgl. die Parodie hierzu: Die Fledermaus hört ‚sich‘ von Strauß).

S. 91: „Statt sehr geehrter Herr! könnte man doch viel einfacher schreiben: Se! Und statt hochachtungsvoll ho“ (vgl. zu dieser Reduktion der Floskel auf deren Bedeutungswert die Weglassung von Endungen in *Plusquamper, Bildungshung, od*).

S. 95: „Gingganz ist einfach ein deutsches Wort für Ideologe“ (vgl. den Gingganz).

S. 202: „Mancher wird die ihm so bequeme Joppe des Materialismus mit nichts vertauschen wollen“ (vgl. die Weste als Symbol des Materialismus).

S. 133: „Man soll über einen wahrhaft großen Menschen nicht reden. Denn worüber man bei ihm reden kann, darauf kommt es nicht an. Es kommt allein darauf an, wie er dir innerhalb und in deinen tiefsten Stunden erscheint. Von diesen unionibus mysticis aber kann man nur — schweigen oder doch nur in Momenten großer innerer Kraft zeugen.“ „O, wie erniedrigt doch die ‚Konversation‘, wie verführt sie uns fortwährend zu Urteilen, die wir gar nicht haben, deren wir uns gleich darauf schämen, die nichts als höheres Geschwätz sind . . .“ S. 152: „Umschnalle dein Herz mit Schweigen.“ S. 237: „Was sagt Meister Ekkehart anders als: Zerbrich alle Sprache und damit alle Begriffe und Dinge: der Rest ist Schweigen. Das Schweigen aber ist Gott“ (vgl. das Streben Morgensterns und Mauthners nach mystischem Schweigen).

S. 165: „Ich definiere den Humor als die Betrachtungsweise des Endlichen vom Standpunkte des Unendlichen aus. Oder: Humor ist das Bewußtwerden des Gegensatzes zwischen Ding an sich und Erscheinung und die hieraus entspringende souveräne Weltbetrachtung, welche die gesamte Erscheinungswelt vom Größten bis zum Kleinsten mit gleichem Mitgefühl umschließt,

ohne ihr jedoch einen anderen als relativen Gehalt und Wert zugestehen zu können".

S. 26: „Je älter ich werde, desto mehr wird ein Wort mein Wort vor allem: Grotesk."

S. 169: „Ob Geister, sofern es solche gibt, auch Bücher lesen? Ich meine, ob sie, wie sie vielleicht in unserm Zimmer mit uns wohnen, auch dann und wann, in stillen Winternächten etwa, wenn sie es müde geworden sind, den massigen Menschenschläfer zu betrachten und zu belauschen, sich in die Werke vertiefen, die auf unserm Tische liegen?" (Vgl. den „Geist" der Seiten.)

Inhaltsverzeichnis.